

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Paloma Sánchez Portillo

Director

José Manuel Cruz Valdovinos

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

***EL PINTOR FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA
(1679-1747)***

Autora: PALOMA SÁNCHEZ PORTILLO

Director: JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

I-II

Este estudio no hubiera sido posible sin la ayuda de un buen número de personas que lo ha hecho viable, cuyo apoyo ni queremos ni podemos dejar de reconocer:

En primer lugar, al profesor José Manuel Cruz Valdovinos, director del mismo, no sólo porque desde el primer momento confió en nuestras posibilidades y nos alentó a rescatar del olvido a Francisco Zorrilla sino, sobre todo, por su tremenda paciencia, generosidad y sabiduría.

Por mucho empeño que hubiésemos puesto, nada hubiéramos podido hacer sin la colaboración de los propietarios o custodios de las obras y documentación consultada. Afortunadamente, la mayor parte de las puertas a las que llamamos nos fueron franqueadas y, con ello, estas personas hicieron posible que llegásemos a las conclusiones que se plantean en las páginas siguientes; su nómina es muy amplia pues muchos han sido los archivos, museos, parroquias, monasterios, etc., visitados, y no queremos caer en algún olvido imperdonable; a todos ellos, propietarios particulares, párrocos, priores, religiosos y sacristanes, directores, conservadores y personal de sala de museos, archivos y bibliotecas, nuestro más profundo agradecimiento.

Especialmente valiosa ha sido la ayuda que nos ha prestado el personal de los archivos Histórico de Protocolos, Calcografía Nacional y Diocesano de Madrid. Queremos singularizar el inestimable apoyo que hemos recibido de Micaela Pérez, del Archivo Histórico Provincial de Logroño; Sonia Rosales, del Archivo Municipal de Haro; Ángel Ortega, del Archivo Diocesano de Calahorra; del padre Olarte, del monasterio de San Millán de la Cogolla y de los monjes de la abadía de Nuestra Señora de Valvanera, agradeciéndoles a todos ellos la amabilidad de su trato y pidiéndoles disculpas por el ritmo de trabajo que en demasiadas ocasiones les marcamos, alargando incluso sus horarios para facilitarnos las fotocopias pedidas o permitirnos concluir la lectura de un legajo. Agradecemos igualmente al profesor Jesús Urrea las facilidades concedidas para el estudio de las obras conservadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, así como sus palabras de aliento para la consecución de este estudio.

Nuestro especial agradecimiento a la cofradía de Nuestra Señora de la Vega de Haro que, mucho antes de saber que Francisco Zorrilla era un jarrero, nos abrió las puertas de su Casa, su archivo y su amistad; a todos ellos, un fuerte abrazo.

Gracias también a los amigos: a Alberto y Jesús, expertos informáticos, cuyas enseñanzas han sido fundamentales para insertar imágenes y árboles genealógicos y sin cuya ayuda no hubiésemos podido recuperar archivos perdidos o actualizar los equipos a las nuevas versiones, y a todos aquéllos que han hecho soportable los periodos de ausencia de noticias y nos han mantenido con los pies

en tierra en los momentos de euforia, embarcándose en un buen número de viajes para evitarnos la soledad del camino y convirtiendo al “abuelo Zorrilla” en un miembro más de la casa.

Y, desde luego, nada hubiera sido posible sin el amor y apoyo incondicional familiar, auténtico pilar de todo cuanto afrontamos, en especial a Flores y Carmen, por inculcarnos el amor por la lectura, el afán de aprender y la curiosidad que todo investigador debe tener; compañeros infatigables de tantos viajes, su espíritu permanecerá siempre con nosotros.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. RETRATO DEL HOMBRE	17
II. SEMBLANZA DE UN ARTISTA	113
1: APRENDIZAJE	115
2: FORMACIÓN DE UN ESTILO	127
3: DE DISCÍPULO A MAESTRO	147
4: PARIENTES Y CLIENTES, CLIENTES Y AMIGOS	163
III. ACTIVIDAD ARTÍSTICA	199
1: TASACIÓN DE PINTURAS	229
2: CATÁLOGO DE SU OBRA	319
. ETAPA DE FORMACIÓN (1695-1715)	325
. ASENTAMIENTO EN LA CORTE (1715-1725)	451
. ETAPA DE MADUREZ (1725-1735)	615
. ÚLTIMOS AÑOS EN MADRID (1735-1741)	835
. PERIODO FINAL EN HARO (1742-1747)	887
CONCLUSIONES	983
ÍNDICE ONOMÁSTICO	989
ÍNDICE CRONOLÓGICO	1033
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	1043
BIBLIOGRAFÍA	1047

ANEXO DOCUMENTAL	1113
1: Noticias biográficas	1115
2: Documentación familiar	1132
3: Litigio por el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas	1155
4: Documentación de tasaciones	1171
5: Idem. de allegados	1260
6: Idem de obras	1266
LÁMINAS	1295

RESUMEN

El presente trabajo de investigación está dedicado a estudiar al pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747), natural de la villa riojana de Haro pero que desarrolló prácticamente toda su carrera artística en Madrid, lo que justifica que su estilo entronque con la escuela madrileña de finales del siglo XVII, con la que se formó, recogiendo las influencias de los pintores cortesanos, nacionales y extranjeros, con los que coincidió en las primeras décadas del siglo XVIII.

El primer capítulo lo hemos dedicado a trazar su biografía: los primeros años en su villa natal, la llegada a Madrid en fechas tan tempranas como 1698 y, tras los difíciles años de la Guerra de sucesión, su asentamiento en la Corte donde a lo largo de más de dos décadas lo encontramos plenamente integrado en la sociedad madrileña, haciéndose un hueco en su panorama artístico y en la que realizó la mayor parte de sus obras, hasta su regreso a Haro en 1742.

Nos ha preocupado especialmente hacerle partícipe de la sociedad de su época, interesándonos sobremanera conocer cuáles fueron las relaciones que mantuvo, al estar convencidos de que en muchos casos las personas de su entorno posibilitaron que fuese a él a quien se le encomendase un determinado trabajo.

En cuanto a su actividad, nos ha resultado de sumo interés encontrarlo al frente de una Academia, establecida en su domicilio, así como la defensa que Francisco Zorrilla, entre otros, hicieron de la Pintura como Arte liberal, pues vemos en ello el germen que, años más tarde, fructificó en la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tras un apartado dedicado a su labor como tasador, dedicamos los últimos capítulos a estudiar el catálogo de su obra pictórica, realizado de forma cronológica, donde damos a conocer las pinturas, dibujos para estampas, decorados teatrales y tareas de restauración por él realizados, destinados a una clientela diversa, pues trabajó para particulares, cofradías, ayuntamientos y, especialmente, para diversas órdenes religiosas, destacando las series dedicadas a santos de la orden trinitaria, tanto descalzos como calzados, que adornaban los claustros de los conventos de Madrid y Alcalá de Henares, así como las obras realizadas para el monasterio benedictino de San Martín de Madrid o de personas a él vinculadas, como los obispos de Mondoñedo, Osma y Almería.

Nos hemos acercado al estudio de cada uno de estos trabajos en una triple vertiente, pues además del análisis técnico e iconográfico de los asuntos representados, hemos intentado situar la obra en el contexto espacial e histórico para el que fue creada, así como determinar quién pudo ser su comitente y qué razones le llevaron a realizar el encargo a Zorrilla.

Si tuviésemos que elegir dos obras del conjunto de las presentadas, sin duda escogeríamos su *Autorretrato*, fechado en 1734, y las pinturas murales que decoran el tambor y la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, realizadas en 1745, al considerarlas las mejores de su producción y que, además, sintetizan perfectamente su arte de pintor, tanto desde el punto de vista estilístico, al reflejar las huellas de quienes influyeron en la formación de su estilo, como teórico, al encontrar múltiples referencias a tratados artísticos que sin duda manejaba y conocía.

Podemos concluir que Francisco Zorrilla y Luna es un pintor de sumo interés, merecedor con creces de esta monografía y que la razón de que hasta hace pocos años fuera prácticamente un desconocido, estriba en el desdén mantenido hacia los pintores de su generación, a quienes se tachaba de no haber evolucionado en su estilo, sin tener en cuenta que en la mayoría de los casos tenían que ajustarse a lo que demandase el comitente pero, como esperamos poder demostrar, tanto el *Autorretrato* como las pinturas murales de Haro son prueba evidente de que el estilo de Zorrilla asimiló los cambios que se produjeron en el siglo XVIII.

SUMMARY

The present research is devoted to studying both the life and work of the painter Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747), born in the villa of Haro (La Rioja), but who developed almost his entire career in Madrid. This fact justifies his style junction with the Madrid school of the late seventeenth century, in which he was trained, gathering the influences of domestic and foreign court painters, who he met in the early decades of the eighteenth century.

The first chapter is aimed to trace his biography: his early years in Haro, his arrival in Madrid so early as in 1698 and, after the difficult years of the War of the Spanish Succession, his settlement in Court, where we find him fully integrated into the society of Madrid for more than two decades, finding himself a place in the artistic scene and carrying out the vast majority of his work, until his return to Haro in 1742.

We have taken especially into account his place in the society of his time, being well concerned about his relationships, believing that in many cases those were the reasons why he was commissioned a particular work.

With regard to his activity, it has been of utmost interest for us to find he ran an Academy, established in his home, and the defense Francisco Zorrilla,

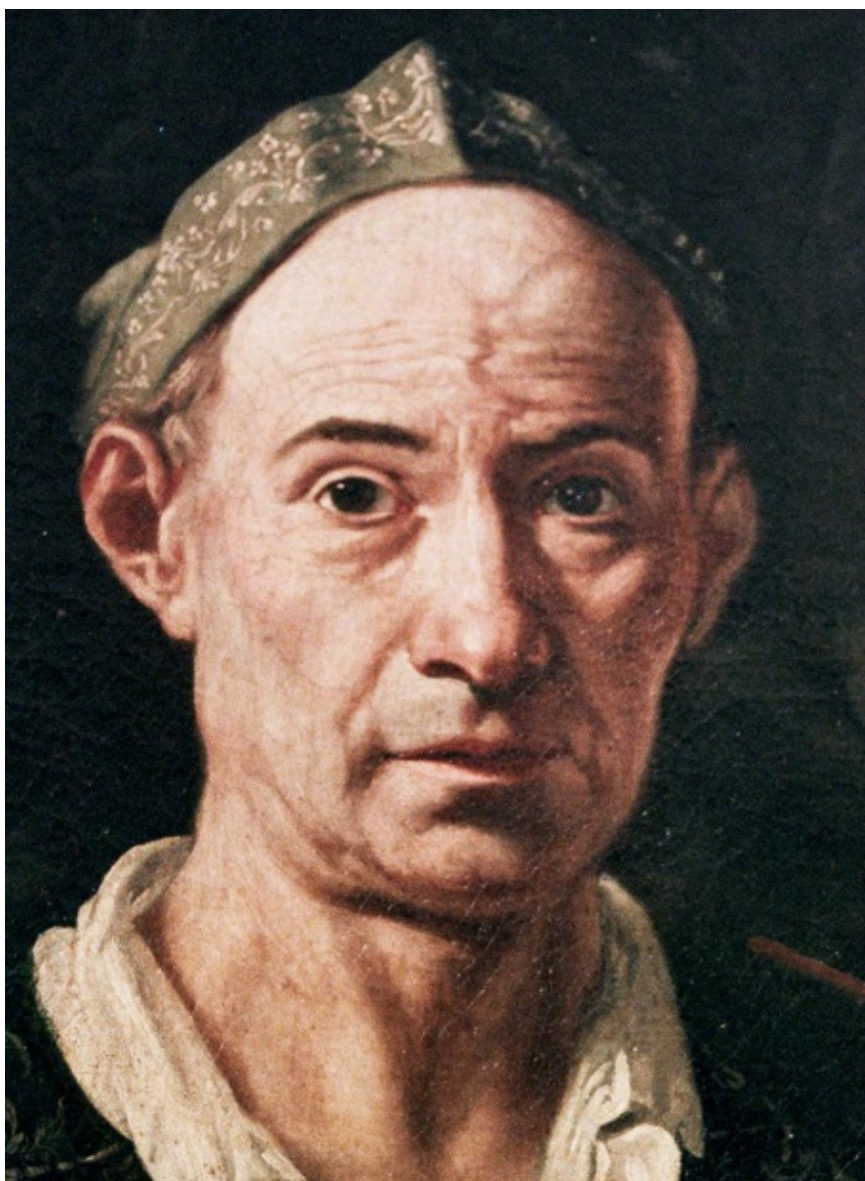
among others, made of Painting as a liberal Art, as we see in it the germ that years later bore fruit in the creation of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

After a section covering his work as an appraiser, the last chapters are dedicated to studying the catalog of his paintings, shown in chronological order, where we present paintings, drawings for engravings, theatrical sets and restoration work performed by him, for a diverse clientele, because he worked for individuals, guilds, municipalities and especially for various religious orders, highlighting the series dedicated to saints of the Trinitarian order, both Calced and Discalced, which adorned the cloisters of the convents of Madrid and Alcala de Henares as well as works made for the Benedictine monastery of San Martín of Madrid or related persons as the bishops of Mondoñedo, Osma and Almería.

We have approached the study of each of these works from a triple perspective, given that besides the technical and iconographic analysis of the represented affairs, we have tried to place the work in the space and historical context for which it was created, trying as well to determine who had been his client and what reasons had led him to make the request to Zorrilla.

If we had to choose two works of all those presented, we would certainly opt for his *Self-portrait*, dated 1734, and the murals that decorate the basilica of Nuestra Señora de la Vega in Haro, painted in 1745, as we consider them his finest works and because they perfectly summarize his art as a painter. On one hand, from the point of view of style, these paints reflect the traces of those who influenced the formation of that style. On the other hand, from the theoretical point of view, multiple references to art treaties can be found in them.

We can conclude that Francisco Zorrilla y Luna is a painter of great interest and he more than deserves this monograph. The reason why he has been virtually unknown until recently, lies in the contempt held towards the painters of his generation, who were accused of failing to evolve in style, without considering that in most cases they had to adjust to what was demanded by the client but, as we hope to demonstrate both the *Self-portrait* and the murals of Haro are blatant proof of the fact that Zorrilla's style assimilated the changes that occurred in the eighteenth century.



FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA

INTRODUCCIÓN

“Aclamación y levantamiento del pendón real por el rey nuestro señor don Phelipe quinto.

En Madrid, a veinte y quatro días del mes de noviembre de mill y setecientos años, habiendo precedido llamamiento ante diem, se juntaron en el ayuntamiento de esta villa: el señor don Francisco Ronquillo Briceño, cavallero del horden de Calatrava, del Consejo de Hacienda de su Magestad, corregidor de esta villa; el señor don Francisco Guillo, marqués de Francavila, alférez mayor de esta villa ... todos regidores de esta villa, siendo à hora de las tres de la tarde poco más ô menos, para efecto de lebanantar el pendón real por el señor rey don Phelipe quinto deste nombre, y estando juntos vino para este efecto el señor don Francisco Guillo, marqués de Francavila, duque de Monte Redondo y de Julianano, conde de Aguilera, del Consejo de Guerra y mayordomo de su Magestad, señor de las villas de Brunete, Quijorna y La Veguilla, alférez mayor perpetuo desta dicha villa, desde dos casas sitas en la calle de las Infantas con lucidíssimo acompañamiento que se componía de muchos grandes de España y títulos de Castilla, por la calle de Alcalá hasta las casas del ayuntamiento; vino vestido de color con golilla, el vestido de color de almizcle bordado de oro, joya en el pecho y sombrero de plumas con cintillo de diamantes y diez y ôcho lacayos vestidos a la española ...

... Y habiendo llegado a las casas del ayuntamiento, estando sentado Madrid en su sala, salieron a recibir a dicho señor Alférez mayor al primer tránsito de la escalera quatro cavalleros regidores, los dos más antiguos y los dos más modernos, y habiendo entrado en el ayuntamiento se sentó en el lugar del primer regidor y estando puesto a la mano derecha del señor Corregidor, entre su señoría y el señor Marqués, el pendón de damasco carmesí, del ancho de la seda y del mismo largo redondo, bordados a dos hazes las armas reales de Castilla y León ... se lebanató en pie el señor Corregidor y el señor Marqués y todos los cavalleros regidores, y estando en esta forma, quitados los sombreros, teniéndole el señor Corregidor en la mano izquierda, tomó en la derecha el pendón real y dijo: señores secretarios de su Magestad, escribanos mayores del Ayuntamiento de esta villa de Madrid, denme testimonio cómo, en nombre de Madrid, entrego este pendón real al señor marqués de Francavila, alférez mayor, para que le levante por el rey nuestro señor don Phelipe quinto (que Dios guarde), en cuya comformidad le tomó y recibió dicho señor marqués y salieron todos del Ayuntamiento ...

... por la Platería y puerta de Guadalaxara, entrando por la calle Nueva a la plaza Mayor a un tablado que estava en la parte de la Panadería, de treinta pies de largo, y veinte de ancho, todo alfombrado, y habiendo llegado a él se apearon y subieron ... y estando en la forma referida, bueltos los rostros a la Panadería, don José de Guerra, rey de armas más antiguo, dijo en altas voces: silencio, silencio, silencio; oyd, oyd, oyd; y el señor marqués teniendo el pendón en la mano dijo: Castilla, Castilla, Castilla, por el rey nuestro señor don Phelipe quinto, tremolando tres vezes el pendón, a lo que respondió el pueblo: amén, amén, amén; viva, viva, viva; y volvió el mismo rey de armas a decir: Silenzio, silenzio, silenzio; oyd, oyd, oyd, y el señor marqués repitió: Castilla, Castilla, Castilla, por el rey nuestro señor don Phelipe quinto de este nombre, tremulando otras tres vezes el pendón real; respondió el pueblo: amén, amén, amén; viva, viva, viva; y en esta misma forma se repitió este acto tercera vez hacia la Panadería, y acavada la función en esta forma y bueltos a poner todos a caballo, continuó el paseo y acompañamiento ...

... [hasta la] plaza de Palazio, donde estava otro tablado de la misma manera que el de la plaza Mayor, y en el frontis del real Alcázar un dosel, y debajo de él una pintura de su Majestad don Phelipe quinto, y haviéndose apeado y subido al tablado las mismas que se apearon y subieron en el antecedente de la plaza, se bolvió a

repetir otras tres veces dicha aclamación y publicación, según y en la misma forma y con las mismas circunstancias que en la plaza Mayor sin diferencia alguna.

Después se fue ... al convento real de las señoras Descalzas, en cuya plaza había otro tablado en la misma conformidad que los antecedentes, donde se repitió tercera vez dicha publicación con las mismas circunstancias que las antecedentes, estando asimismo en el frontis del dicho tablado otro dosel con otro retrato de su Majestad, y acabado este tercer acto prisiguió el acompañamiento ... a la plaza de la Villa, donde había otro tablado mayor, y también alfombrado como los tres antecedentes, y habiendo llegado a él ... se repitió la misma función en la conformidad que se había hecho en las tres antecedentes, y concluida después de haber tremolado otras tres veces el dicho pendón real, el dicho señor marqués dijo en altas voces: señor Secretario de su Majestad y del Ayuntamiento, denme por testimonio cómo este pendón real que he lebandado por el rey nuestro señor don Phelipe quinto le buelvo a entregar al señor Corregidor, y habiéndole tomado en su mano le subió y puso en el balcón de la esquina de las casas del ayuntamiento que cae a la plazuela de San Salvador. Y habiéndose concluido esta función, que fue la más solemne que se pueda ponderar ...

Y en esta forma se dispuso, hizo y ejecutó la aclamación y lebandamiento del pendón por el rey nuestro señor don Phelipe quinto (que Dios guarde felizes años) que fuimos presentes nos los secretarios de su Magestad y mayores del Ayuntamiento de esta villa de Madrid, y lo firmamos y certificamos para que en todo tiempo conste”¹.

Esta fue la solemne ceremonia con que Felipe, duque de Anjou, segundo hijo del Delfín y de María Ana Cristina Victoria de Baviera-Saboya, nieto del rey Luis XIV de Francia y de María Teresa de Austria (hija del rey Felipe IV), fue proclamado en Madrid el 24 de noviembre de 1700 Rey de España, con el título de Felipe V, instaurándose con él una nueva dinastía, la de los borbones.

Salvo el escaso paréntesis que, tras su abdicación, supuso el reinado de su hijo Luis I, Felipe V se mantuvo en el trono hasta su muerte, acaecida el 9 de julio de 1746. Ello significa que fue el suyo uno de los más largos reinados que ha conocido la historia de nuestro país.

A pesar de los consejos de Luis XIV relativos a que, sin olvidar su origen francés y los nexos –familiares y políticos– que le unían a Francia, Felipe V debía ser Rey de los españoles, desde el momento de su llegada a la corte de Madrid para todos fue patente que un cambio sustancial se había producido, tanto desde el punto de vista político: nuevo concepto de Estado y, por ende, nueva organización del mismo, como social y artístico, aspecto éste que es el que a nosotros, fundamentalmente, más nos atañe.

Fue su reinado un periodo en el que nuestro país se vio inmerso en continuas y profundas transformaciones que, como suele ocurrir, no fueron asimiladas fácilmente sino que dieron como fruto que buena parte de la energía de su reinado se desperdiciara en sucesivas guerras.

¹ A.V.: A.S.A. 2-65-1.

Parece lógico suponer que un tiempo en el que se originaron tantos y tan conflictivos cambios sería un fruto deseado para el historiador, cualquiera que fuese el objetivo de su trabajo: guerras internas, nacionalismos, relaciones internacionales, organización del Estado, conflictos sociales, pugna con la oligarquía dominante ..., diferentes modas, distintos hábitos en la alimentación, distracciones cambiantes ..., nuevos gustos artísticos.

Sin embargo, durante -según nuestro criterio- excesivos años, el estudio del siglo XVIII en general y del reinado de Felipe V en particular, sufrieron la indiferencia de los investigadores, a excepción de los estudios sobre la guerra de Sucesión, conflicto que sí llamó su atención, suponemos que a causa de su tremenda repercusión en el campo de las relaciones internacionales.

Centrándonos en el campo de la historia del arte y, más en concreto, en la pintura que es la que ahora nos ocupa, no debemos hablar ya de indiferencia, sino de manifiesto desdén. Parece como si desde finales del siglo XVII nada de interés se hubiera realizado en nuestro país ... hasta la llegada de Goya. Posiblemente todos coincidiremos en afirmar que la desgracia de los pintores de este periodo estriba, principalmente, en haber nacido entre Velázquez y Goya.

Seguramente no habrá historiador que se atreva a negar la imponente personalidad de estos dos artistas, capaces de eclipsar a sus contemporáneos, pero ello no puede justificar el ostracismo al que fueron condenados aquellos pintores de las generaciones intermedias, que no fueron capaces de romper con la tradición impuesta por los pomposos y bien merecidamente llamados “los pintores del Siglo de Oro español”, bien porque el lastre era en exceso pesado, bien porque el gusto de los comitentes seguía anclado en épocas pasadas o, quizá, porque su capacidad no les permitía seguir evolucionando.

De lo que no cabe duda es que la pintura de finales del siglo XVII y, en especial, la de la primera mitad del XVIII ha tenido que sobrellevar la terrible carga de las graves críticas que los tratadistas neoclásicos vertieron sobre ella. En la histórica pugna por determinar la primacía entre el dibujo y el color, está claro que el academicismo marca un hiato con el estilo precedente y que la sensibilidad imperante a mediados del siglo XVIII no podía juzgar correctamente el gusto por el color y el movimiento que caracteriza la pintura barroca a la que, desde su lógica, siempre criticaron su falta de respeto por el dibujo.

Guiados por esta mentalidad academicista, los tratadistas e historiadores del arte no solo menospreciaron y desdeñaron los excesos del último barroco sino que, para nuestra desesperación, Ceán, Madrazo, Poleró, etc. llegaron a no describir aquellos retablos o pinturas que ellos juzgaron como fantoches e, incluso, como aberraciones del arte pues, para ellos, “Claudio Coello, el

Pilopemen del arte español, cerró con llave de oro, al declinar la tarde del siglo XVII, las puertas de nuestra gran escuela de pintura”².

Afortunadamente, la inmensa labor que en el campo de la historia del arte se llevó a cabo en el siglo XX vino a paliar esta situación, y bastantes trabajos sobre este periodo vieron su luz para, de esta forma, ir desvelando los nombres de un buen número de artistas que desarrollaron su trabajo por aquel entonces. A pesar de ello, el estudio en profundidad de la pintura española de este momento sigue sin realizarse, motivo por el cual la existencia de obras calificadas como “anónimas siglo XVIII” es excesivo. Reflexionemos sobre las razones que han podido influir en ello.

En primer lugar, y levantando un estandarte en defensa de estos historiadores, debemos señalar que prácticamente se partía de cero, que todo el trabajo estaba por hacer y que fueron ellos quienes desempeñaron la labor de inventariar las obras e identificar los autores pertenecientes a este momento, clasificándolos por periodos e, incluso, por escuelas.

Por el contrario, aun admirando el incalculable valor de sus trabajos, observamos que las energías se pusieron primero en los artistas extranjeros al servicio de la Corte, tanto franceses como italianos, ocupándose sólo de los artistas españoles de forma secundaria, incluso dándoles la denominación -a veces exacta- de “pintores menores”, “pintores rezagados”, etc.

En los primeros años de este siglo, debido a la conmemoración de efemérides diversas (como los centenarios de la proclamación de Felipe V, de la creación del Monte de Piedad o de la Biblioteca Nacional), esperábamos que esta situación mejorase, y de hecho, aparecieron diversas y muy interesantes publicaciones sobre el reinado de Felipe V. Sin embargo, no se ha aprovechado la ocasión para hacer el tan deseado estudio sobre la pintura española, sino que sus autores se han centrado en el arte “cortesano”, promovido por la familia real, en el que la imagen imperante es la del Rey, la de la Reina y la de los diversos infantes, en unos lienzos ejecutados, en la mayoría de los casos, por pintores franceses o italianos, así como en la construcción o remodelación de los Sitios Reales, obras diseñadas y dirigidas, en general, por artistas extranjeros.

Es por ello por lo que seguimos esperando que se realice con mayor intensidad dicha investigación sobre la pintura española de la primera mitad del siglo XVIII. Somos conscientes de la difícil tarea que proponemos, dado que el análisis de los fondos documentales es inabarcable, la nómina de artistas que trabajan en este periodo muy amplia y el conocimiento que tenemos de los

² VIÑAZA, conde de la: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Manuel G. Hernández, Madrid 1887, 9.

mismos muy escaso; de hecho, aunque muchos de ellos llegaron a ser pintores al servicio del Rey, lo cierto es que en la mayoría de los casos sólo han sido merecedores de algún artículo, salvo excepciones como las de Antonio Palomino, Miguel Jacinto Meléndez y Juan de Miranda, de quienes sí disponemos de monografías de importancia.

El objeto de nuestra investigación es desvelar la personalidad de una de las figuras que desempeñaron su labor en el citado periodo: la del pintor Francisco Zorrilla y Luna, cuya cronología artística se ajusta con exactitud casi rigurosa al del reinado de Felipe V pues llega a Madrid apenas un año antes, a finales de 1698 o principios de 1699, siendo la primera noticia que de él tenemos como pintor su registro parroquial en 1702, y fecha su último trabajo en 1747 -apenas unos meses después de la muerte del Rey-, falleciendo a su vez el pintor en ese mismo año.

Si en los párrafos precedentes nos quejábamos del desinterés de los críticos e historiadores por este periodo, el caso de Zorrilla es paradigmático, al haber sido un pintor prácticamente desconocido hasta hace pocos años.

Como era de esperar, al no recoger más que a artistas que ya habían fallecido, no aparece citado en la obra de Antonio Palomino y, aunque sí figura en la de Antonio Ponz, se le llama con nombre equivocado: al hablar del claustro del convento de Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, se dice que había cuadros de “un Juan Zorrilla”³.

Podemos asegurar que las pinturas que Ponz atribuye a Juan Zorrilla fueron realizadas por Francisco Zorrilla, pero ignoramos si hubo un pintor con este apellido llamado Juan, aunque nos inclinamos a admitir su existencia ya que es citado en 1859 por Manuel González Guevara⁴. También, hacia 1897, Vicente Poleró hace referencia a un “Zorrilla (J) como pintor de historia del siglo XVII”⁵ y este mismo autor conocía la existencia de Francisco Zorrilla por lo menos desde 1886, como se indicará más adelante; unos años antes, en el *Viaje de España* del conde de Maule, en el tomo dedicado a Madrid, se alude a que “un tal Zorrilla, discípulo de Chirinos, pintaba en Madrid con aceptación en 1630”⁶.

³ PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid 1787-94, I, 318.

⁴ GONZÁLEZ GUEVARA, Manuel: *Apuntes sobre la historia de la pintura en general y particular de Córdoba*. Imprenta de El Eco, Córdoba 1859, 28. Únicamente recoge su nombre, perteneciente a la escuela madrileña del siglo XVII.

⁵ POLERÓ, Vicente: “Firmas de pintores españoles copiadas de sus obras, y nombres de otros desconocidos”. *B.S.E.E.* n° 5 (1897-1898), 21-23.

⁶ CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás (conde de Maule): *Viaje de España, Francia e Italia*. Imprenta de Sancha, Madrid 1806-1812, XI, 359.

En la obra de Ceán Bermúdez, figura “Juan Zorrilla, pintor discípulo de Juan de Chirinos y activo en Madrid en 1630”⁷. Curiosamente, indica que los datos han sido tomados de Palomino⁸, donde debería haber dicho Ponz. El manuscrito que le sirvió de borrador⁹ para confeccionar su *Diccionario*, conservado en la Biblioteca Nacional, nos proporciona mayor información:

“ZORRILLA, Juan: Tuvo créditos en Madrid, (donde vivía á mediados del siglo XVII, no teniendo [*está tachado*]) por los años de 1630, sin otro mérito que la frescura del colorido, porque cuidaba poco de la corrección del dibuxo y de otras partes del arte. Son de su mano algunos de los quadros del claustro de los Trinitarios descalzos de Alcalá de Henares, pues los restantes son de la de Juan de Van Derhamen su amigo. También los hai de Zorrilla en los conventos y casas particulares de Madrid. [*al margen*] Fue discípulo de Juan de Chirinos y [*no concluye la frase y no dice de dónde ha tomado los datos*]”¹⁰.

manteniéndose el error en su *Historia de la pintura*, manuscrito en once tomos conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; allí, en el tomo sexto, dedicado a la escuela castellana, recoge nuevamente a Juan de Zorrilla:

“Discípulo de Juan de Chirinos, residía con reputación en Madrid el año de 1630. Pintó entonces unos lienzos de composición con buen color y frescura para el claustro de los Trinitarios descalzos de Alcalá de Henares, que están mezclados con otros de su amigo Juan Vander Hamen: y varios cuadros de caballete para particulares, que apreciaban por su estilo fácil y sencilla imitación de la naturaleza”¹¹.

El error de Ponz, repetido por Ceán Bermúdez, fue seguido sin más modificación que algunos epítetos elogiosos, en la traducción que de la obra de este último hizo Quilliet¹² para su *Diccionario de pintores españoles*, manteniéndose igualmente en el de Siret¹³, así como en la *Enciclopedia Universal de Espasa Calpe* (cuya entrada de Juan de Zorrilla es un eco de los datos

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta viuda de Ibarra, Madrid 1800, VI, 37.

⁸ En la obra de Palomino no sólo no se incluye la biografía de ningún pintor apellidado Zorrilla, sino que ni siquiera aparece aludido su nombre en relación con algún otro artista.

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Apuntes para el diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. B.N.: Mss. 22487-22491.

¹⁰ Ibidem, Mss. 22490.

¹¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Historia de la pintura*. 1824. VI, 146.

¹² QUILLIET: *Dictionnaire des peintres espagnols*. París 1816, 405. La cita textual es la siguiente: “ZORRILLA (Jean de): élève de Jean de Chirinos, résidait vers 1630 à Madrid, où les professeurs le considéraient pour la fraîcheur de son coloris. Il fut chargé d’une portion de tableaux pour les Trinitarios Déchaussés d’Alcala de Hénarès, et son ami Vanderhamen fit l’autre partie. Zorrilla fut aussi préféré pour orner de ses oeuvres d’autres couvents de Madrid, et de maisons particulières où l’on voit avec plaisir ses productions. “M”. [*La última “M” significa que pertenece a la escuela de Madrid*].

¹³ SIRET, Adolphe: *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*. C.Muquardt, Bruxelles et Leipzig 1848, 309.

proporcionados por Ceán¹⁴), en la crónica de Alcalá de Henares de Cayetano Enríquez de Salamanca¹⁵, en el inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares, realizado por Francisco Javier Caballero Bernabé¹⁶ y en los estudios sobre Alcalá de Henares y la Universidad Complutense de Joaquín Entrambasaguas¹⁷.

El primero en citar correctamente a nuestro pintor fue José Martí y Monsó, al realizar el catálogo del museo de Valladolid en 1874¹⁸, donde recoge una *Sacra familia con varios ángeles*, de mano de Francisco Zorrilla, así como un *San Pedro Regalado conducido por ángeles*, de la escuela de Zorrilla.

En 1886, Vicente Poleró incluyó a Francisco Zorrilla en su *Tratado de la pintura*¹⁹ como autor de un lienzo de *San Silvestre*; y poco después el conde de la Viñaza, en las adiciones al Diccionario de Ceán, si bien no se hace eco de las obras citadas anteriormente, sí recoge una estampa de *Santa Gertrudis la Magna*, dibujada por nuestro pintor²⁰.

La dualidad vista hasta ahora entre Francisco y Juan Zorrilla se complica en el diccionario de artistas de Thieme-Becker, donde la personalidad de nuestro pintor aparece dividida en tres figuras: Francisco, autor de un grabado de *Santa Gertrudis recibiendo de la Virgen una cadena de oro*; Juan, que lo fue de las pinturas para los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, y Nicolás, restaurador en 1732 de las pinturas de Antonio Palomino en el oratorio del Ayuntamiento²¹, esta última noticia tomada del conde de Polentinos²²,

¹⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa Calpe, Madrid 1930, 70, 1441. El dato no ha sido rectificado en ediciones posteriores ni en los apéndices o suplementos, siendo el último consultado el correspondiente a los años 1999-2000.

¹⁵ ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Crónica de Alcalá de Henares*. I.N.A.P., Alcalá de Henares 1984, 222-223.

¹⁶ CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier (y otros): *Inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares*. *La Universidad de Alcalá de Henares*. Colegio oficial de arquitectos de Madrid, Madrid 1990, II, 344.

¹⁷ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Crónica de Alcalá de Henares*. I.N.A.P., Alcalá de Henares 1984, 35 y *Grandeza y decadencia de la Universidad Complutense*. Complutense, Madrid 1996, 131.

¹⁸ MARTÍ Y MONSÓ, José: *Catálogo provisional del museo de pintura y escultura de Valladolid*. Hijos de Rodríguez, Valladolid 1874, 16 y 55.

¹⁹ POLERÓ, Vicente: *Tratado de la pintura en general*. Tip. de E.Cuesta, Madrid 1886, 259. Se incluye dentro del capítulo de "Pintores de Historia", con asterisco, lo que significa que para el autor Francisco Zorrilla era un pintor ignorado hasta ese momento.

²⁰ VIÑAZA, conde de la: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Tipografía de los Huérfanos, Madrid 1889-1894, IV, 70.

²¹ THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Verlag von E.A. Seeman, Leipzig 1947, 36, 559. Los datos se repiten, con la única diferencia de que el apellido figura como Zorrilla, con una sola "r", en BENEZIT, E.: *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Grund, Paris 1976, XIV, 924.

manteniéndose el error en las publicaciones de Martínez Ripoll²³, Hormigos²⁴ y Fernández Talaya²⁵.

Debemos esperar a 1966 para conocer una nueva obra: la estampa del *Benedictino fray José de San Benito*, publicada por Elena Páez²⁶; un año más tarde, el profesor Diego Angulo²⁷ dio a conocer el *Autorretrato de Francisco Zorrilla*, refiriéndose a él como “éste, hasta ahora pintor desconocido”, analizó las influencias que se perciben en su estilo, tanto artísticas como intelectuales y, a partir de los datos que figuran en la pintura, estableció su fecha de nacimiento en 1679.

En 1976, en un artículo del profesor Brasas Egido²⁸, se recopilaban algunas de las noticias publicadas anteriormente, tanto en lo relativo a aspectos biográficos (nombramiento de tasador oficial en 1733, dado a conocer por Simón Díaz²⁹), como en lo referente a sus obras (la *Sagrada Familia* citada por Martí y Monsó y las de Poleró, Elena Páez y Diego Angulo, haciendo un estudio de la primera de ellas) y, al mismo tiempo, incrementaba su catálogo con dos nuevas: un retablo en la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila y un estandarte con las figuras de *Cristo Crucificado* y la *Inmaculada*, en colección particular vallisoletana.

En 1982, Elena Páez dio a conocer una nueva estampa dibujada por Francisco Zorrilla, *San Millán patrón de España*³⁰; en 1983, en el inventario artístico de determinados edificios religiosos de Madrid, se recogieron dos pinturas de su mano en el convento de Trinitarias Descalzas: *Mártir trinitaria* y *Padre Pedro de Corbillón*, esta última firmada³¹ y en 1994 se aportaron a su catálogo las pinturas para la basílica de Nuestra Señora de la Vega en Haro (La

²² POLENTINOS, conde de: “Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid”. *B.S.E.E.* n.º 20 (1912), 246-247, 247.

²³ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Antonio Palomino, grabador”. *A.E.A.* n.º 214 (1981), 185-190,

²⁴ HORMIGOS GARCÍA, Mariano: *Las Casas Consistoriales*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1989, 18.

²⁵ FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa: *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la villa de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2001, 58.

²⁶ PÁEZ, Elena: *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid 1966, 636.

²⁷ ANGULO, Diego: “El autorretrato de Francisco Zorrilla de 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba”. *A.E.A.* n.º 157 (1967), 86-88.

²⁸ BRASAS EGIDO, José Carlos: “Nuevas obras de Francisco Zorrilla”. *B.S.E.A.A.* n.º 62 (1976), 505-509.

²⁹ SIMÓN DÍAZ, José: “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”. *A.E.A.* n.º 78 (1947), 121-128.

³⁰ PÁEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982, II, 336-337.

³¹ TOVAR, Virginia (dir.): *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Cultura, Madrid 1983, I, 223.

Rioja)³² si bien con algunos errores de atribución e iconografía, posteriormente subsanados en sendos trabajos que publicamos en 2001 y 2002³³.

Asimismo, se han dado a conocer algunas noticias relativas a su actividad como tasador de pinturas, publicadas por Mercedes Agulló³⁴ y Marcus Burke³⁵, apareciendo igualmente citado en las obras de los profesores Urrea³⁶, Azcárate³⁷, Piedra³⁸, Bottineau³⁹, Olaguer Feliú⁴⁰, Fernández Díaz⁴¹, Gutiérrez Pastor⁴² y Pérez Sánchez⁴³.

En la tesis de licenciatura presentada en el año 2001, dedicada a Francisco Zorrilla⁴⁴, hacíamos una recopilación de los datos publicados hasta esa fecha, a la vez que dábamos a conocer un buen número de noticias, algunas fundamentales para un mejor conocimiento del pintor.

Desde esta última fecha, y al no aparecer ni siquiera citado Francisco Zorrilla en los catálogos de las exposiciones dedicadas a Felipe V, habría que

³² RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel: *Haro. Catálogo artístico y bibliográfico*. Bodegas R.López de Heredia-Viña Tondonia, S.A., Haro 1994, 132-148 y *Haro. Guía de arte*. 1995, 30-32.

³³ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: “Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Decoración de la basílica en los siglos XVII-XVIII”. *Berceo* nº 140 (2001), 103-148 y “Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Un ciclo iconográfico del siglo XVIII”. *Berceo* nº 142 (2002), 39-64.

³⁴ AGULLÓ, Mercedes: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981, 203 y *Documentos para la historia de la pintura española II*. Museo del Prado, Madrid 1996, 129.

³⁵ BURKE, Marcus y CHERRY, Peter: *Spanish inventories. Collections of paintings in Madrid 1601-1755*. M^a L.Gilbert, 1997, I, 1019, 1666 y 1674 y II, 1633.

³⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Introducción a la pintura rococó en España”. *La época de Fernando VI*. Cátedra Feijóo-Universidad de Oviedo, Oviedo 1981, 315-336.

³⁷ AZCÁRATE RISTORI, José María: *Castilla la Nueva*. Fundación Juan March/Noguer, Madrid 1983. T.II, 163.

³⁸ PIEDRA, Álvaro: “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en El Prado”. *Boletín del Museo del Prado* nº 18 (1985), 159-164, 160.

³⁹ BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1986, 663.

⁴⁰ OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando: “El legado pictórico conventual del Madrid del siglo XVII”. *Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, T.I, 572.

⁴¹ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto: *Historia de España. Tomo IX: La época de la Ilustración. Sociedad y cultura en el siglo XVIII*. Espasa Calpe, Madrid 1997, 430.

⁴² GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: “Retratos de Luis González Velázquez”. *Congreso “El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII”*. Aranjuez 27-29 de abril de 1987. Comunidad de Madrid, 1989, 323-330.

⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Manuales Arte Cátedra, Madrid 1992, 410-412.

⁴⁴ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: *El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, defendida el 13 de julio de 2001.

añadir a la bibliografía existente la escueta cita aparecida en un estudio sobre iconografía trinitaria publicado en Polonia⁴⁵ y en el catálogo de la exposición de Luca Giordano celebrada en el Palacio Real de Madrid⁴⁶, el artículo del profesor Gutiérrez Pastor⁴⁷, en el que se traza la biografía del pintor, haciendo una serie de reflexiones en torno a su personalidad, e incrementando su catálogo con nuevas obras, sin que podamos compartir todas las opiniones y atribuciones que en el mismo se exponen, al igual que nos sucede con afirmaciones realizadas por alguno de los autores antes citados.

A lo largo de este trabajo, no nos detendremos en señalar aquellas diferencias que puedan deberse a errores de transcripción o meramente de carácter tipográfico, limitándonos a dar la lectura que consideramos adecuada, salvo que se pueda crear confusión a la hora de localizar un determinado documento o que afecte a una correcta descripción de la obra (por ejemplo, sus medidas); sin embargo, sí seremos más precisos cuando entremos en discrepancia con el criterio previamente establecido e intentaremos justificar el propio.

En el año 2005, en un artículo de José Luis Barrio Moya se daba a conocer alguna noticia sobre la actividad de Francisco Zorrilla como tasador⁴⁸. Asimismo, hay que añadir las referencias a Zorrilla en diversos trabajos de Ángel Aterido⁴⁹, José Manuel Cruz Valdovinos⁵⁰, Peter Cherry⁵¹, Barrio Moya⁵² y Trinidad de Antonio⁵³.

⁴⁵ WITKO, Andrzej: *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Varsovia 2002, 378.

⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “La huella de Luca Giordano en la pintura española”. *Luca Giordano y España*. Patrimonio Nacional, Madrid 2002 (56-71), 63

⁴⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: “Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid”. *A.D.H.T.A.* n° 14 (2002), 167-204.

⁴⁸ BARRIO MOYA, José Luis: “La biblioteca de Don Martín Marcelino de Vergara, escribano mayor del Ayuntamiento de Madrid durante el reinado de Felipe V (1726)”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* n° 30 (2005) 341-364.

⁴⁹ ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “Viejos pinceles para un joven rey. Las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)”. DURON, Jean y FERRATON, Yves (ed): *Henry Desmarest (1661-1741): exils d'un musicien*. Centre de Musique baroque de Versailles, Sprimont 2005, 116.

⁵⁰ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)”. *Estudios de platería: San Eloy*. Universidad de Murcia, Murcia 2006, 165.

⁵¹ CHERRY, Peter: *Luis Melendez still-life painter*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2006, 320, si bien erróneamente le llama Zorrilla.

⁵² BARRIO MOYA, José Luis: “Don Julián Rodríguez, arquitecto y tratante en madera toledano, en el Madrid de Felipe V”. *Anales toledanos* n° 42 (2006), 201-216

⁵³ En la ficha de las obras de Jerónimo Ezquerro del museo Carmen Thyssen de Málaga, hace referencia a que, tras su muerte, su plaza de tasador oficial fue adjudicada a nuestro pintor. Citamos por la información que de dichas obras aparece en la página web del museo.

Hemos estructurado nuestro trabajo en tres partes; en la primera trazamos la biografía de Francisco Zorrilla; en la segunda, hacemos una reflexión sobre su formación como pintor, así como sobre las influencias que pueden percibirse en su estilo y sobre quiénes fueron sus clientes y en la última nos ocupamos de su actividad artística, dividida a su vez en dos capítulos, el primero dedicado a la función de tasador de pinturas, y el segundo al catálogo de su obra, de forma cronológica, incluyéndose tanto su producción para la realización de estampas como su obra pictórica propiamente dicha.

Tras el anexo documental, y de los apartados dedicados a las fuentes y bibliografía consultadas, se han incluido dos índices, cronológico y onomástico, al objeto de facilitar la localización de un dato concreto.

Las noticias biográficas que damos a conocer han sido el fruto de innumerables horas de labor de archivo, fundamentalmente en Madrid y en La Rioja; en la primera de estas Comunidades ha sido el Archivo Histórico de Protocolos y el Diocesano de Madrid los que mayores alegrías nos han proporcionado y los diferentes archivos parroquiales consultados, aparte de darnos algunas noticias directas de nuestro pintor, nos han permitido documentar a múltiples personas de su entorno. Por lo que respecta a los archivos riojanos, el Archivo Histórico Provincial de Logroño y el Parroquial de Haro nos han suministrado datos valiosísimos para documentar tanto al hombre como al pintor, desde aspectos vitales como su nacimiento y muerte, a los relativos a su profesión, al ser en esta Comunidad donde localizamos su contrato de aprendizaje y el inventario de los bienes que quedaron a su muerte, por citar sólo algunos de los más relevantes.

Para afrontar el estudio del catálogo que proponemos, hemos tenido que desplazarnos a las distintas localidades donde se ubican las obras que en el mismo se presentan, lo que nos ha conducido a un buen número de ciudades de La Rioja, Burgos, Soria, Valladolid, Ávila, Lugo, Almería y Madrid.

Con ello, no sólo hemos podido consultar determinados archivos, sino, además, conocer el contexto para el que la obra fue creada o el entorno en el que vivieron el propio pintor, su familia o sus clientes e incluso, en ocasiones, el estudio directo de las pinturas ha posibilitado que pudiéramos percatarnos de algunos detalles que, de otra forma, hubieran pasado inadvertidos, bien por figurar en su reverso, o por estar recortadas las fotografías previas de que disponíamos.

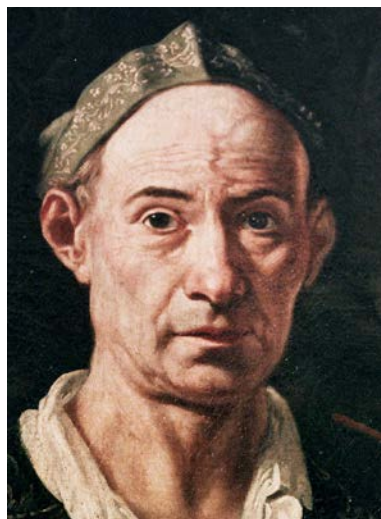
En otras ocasiones, por el contrario, poder examinar directamente las obras nos ha llevado a descartar la autoría de alguna pintura que anteriormente se le había atribuido, apoyándonos en razones estilísticas o documentales que en cada caso se indicarán.

En el presente estudio hemos intentado, en la medida de lo posible, documentar tanto al comitente de cada obra como el lugar donde se ubicaba, para lo cual las guías y descripciones de los edificios, inventarios monumentales, crónicas de las diferentes órdenes religiosas, etc., tanto actuales como pretéritas, han sido una herramienta de trabajo indispensable. Asimismo, se ha llevado a cabo su análisis formal e iconográfico, enmarcando la obra dentro de un contexto artístico preciso y complejo como era el de la primera mitad del siglo XVIII, momento en el que confluyen una serie de influencias y de cambios estéticos a los que nuestro pintor no fue ajeno.

La inclusión en la bibliografía de algunas publicaciones de carácter divulgativo, está justificada por ser las únicas en hablar de determinada obra o proporcionar algún dato concreto sobre ella.

Aunque a lo largo de las páginas siguientes damos cuenta de múltiples noticias, en el anexo documental únicamente figura la transcripción de aquellas cuyo interés hemos considerado fundamental para este estudio, ya que la inclusión de todos los aludidos aumentaría en exceso su volumen; no obstante, en cada caso hemos indicado la referencia del archivo, legajo y folio de donde han sido tomadas y, además, en el anexo dedicado a las fuentes consultadas, se especifican más pormenorizadamente cuáles han sido los archivos a los que hemos podido acceder y cuáles los legajos o conjunto de ellos que se han examinado. Lamentable y afortunadamente, la cantidad y calidad de los fondos documentales que atesoran nuestros archivos han imposibilitado llevar a cabo un análisis exhaustivo de los mismos; ello implica que en el trabajo que ahora presentamos algunas vías de investigación hayan quedado abiertas, esperando poder completarlas en el futuro.

I. FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA
RETRATO DEL HOMBRE



Autorretrato (1734, detalle)

Este es el rostro de Francisco Zorrilla y Luna, extraído de su *Autorretrato*, dado a conocer por el profesor Angulo. Al hablar de su obra pictórica, nos ocuparemos con más detenimiento de él, pero queremos avanzar una serie de inscripciones que en el mismo se contienen y nos informan que la pintura fue realizada en Madrid, en 1734, cuando el autor contaba 55 años de edad; por tanto, lógicamente el profesor Angulo estableció su fecha de nacimiento en 1679.

Si en dicho artículo se indicaba que “Zorrilla había echado ya en 1700 las bases de su estilo y, como es de suponer en la tradición madrileña de los últimos años de Carlos II”¹, en el del profesor Gutiérrez Pastor² se hace especial hincapié en subrayar sus vínculos con La Rioja. Sin pretender en modo alguno seguir una dirección ecléctica, según lo que se desprende de la documentación que hemos manejado, ambas posiciones son correctas, siempre y cuando una no descarte a la otra.

Es cierto que Francisco Zorrilla y Luna fue riojano de nacimiento y lo fue de formación, riojanos fueron algunos de sus clientes y, suponemos, algunos de sus amigos, con el sobrenombre de “El Riojano” firmó algunas de sus obras y en La Rioja le encontró la muerte ..., pero también lo es que, tomando como base la fecha de 1699 en que aparece documentado por vez primera en Madrid, por lo menos 42 de los 48 años que le restaban de vida los pasó en esta villa, siendo en ella donde llevó a cabo la mayor parte de su obra, relacionándose con diversas personas vinculadas al concejo madrileño, así como al más “castizo” de los arquitectos del momento, Pedro de Ribera, maestro mayor de las obras de Madrid y sus fuentes, junto a quien trabajó en diversos proyectos por él dirigidos, por lo

¹ ANGULO, Diego: *Op.cit.*, 86.

² GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*

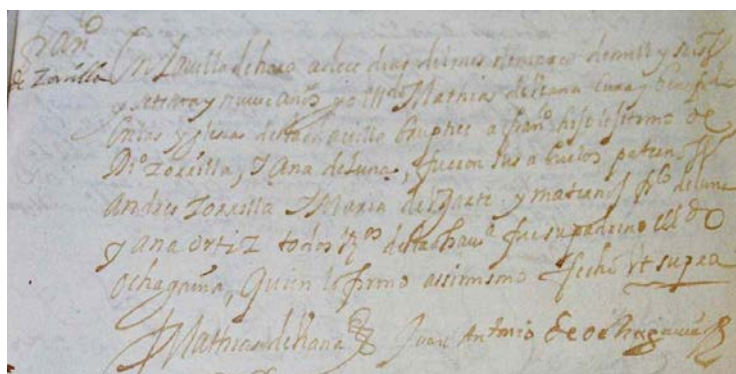
que no podemos por menos que considerar a Zorrilla un pintor perteneciente a la escuela madrileña, como ya hicieran en su momento los tratadistas del siglo XIX que de él se ocuparon.

En las páginas siguientes, trazaremos la historia de Francisco Zorrilla, por dónde transcurrió su existencia, a qué se dedicó y con qué personas trató. En determinados momentos la suerte nos ha sido favorable y podemos acompañarlo en su deambular casi cada año, e incluso con más de una noticia; en otros, los saltos históricos son algo más amplios debido a razones biológicas (en su niñez pocas noticias podemos tener), profesionales (un encargo importante quizá conllevarse que no pudiera dedicarse a otros asuntos) o simplemente que, por el momento, son periodos de su vida pendientes de documentar.

No nos detendremos en hablar ahora de encargos ni de clientes, asuntos que reservamos para capítulos sucesivos, aunque sí nos referiremos a ellos a efectos de una continuidad cronológica, lo que a veces puede implicar que algunos datos aparezcan duplicados en el contexto global de nuestro trabajo; parafraseando a un cronista de principios del siglo XVIII, repetiremos “aquí algunos de los lances que allá dexo escritos, cuidando en no ser molesto”³.

INFANCIA Y JUVENTUD EN HARO (1679-1698)

En efecto, aunque los documentos relativos a su actividad como tasador hacen pensar en fechas de nacimiento diversas, la afirmación del profesor Angulo de que debió de nacer en 1679 se ha visto confirmada tras la localización de su partida de bautismo en el archivo parroquial de Haro (La Rioja)⁴:



Partida de bautismo, parroquia de Santo Tomás de Haro

³ VEGA TORAYA, Francisco: *Crónica de la Provincia de Castilla, León, y Navarra, del Orden de la Santísima Trinidad*. Imprenta Real, Madrid 1720-1729, I, 545.

⁴ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 6.

Lógicamente, es ésta la primera mención que tenemos del pintor, por lo que debemos leerla con detenimiento, pues los datos que en ella se contienen son fundamentales para llegar a un mejor conocimiento, tanto por razones estrictamente biográficas como de índole profesional, y la iremos comentando y ampliando con noticias diversas.

La partida precedente nos indica que Francisco Zorrilla y Luna fue bautizado en la villa de Haro, hecho que aconteció en su iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol el día 12 de marzo de 1679. Si bien sólo nos proporciona un nombre, el de Francisco, pensamos que o bien se le impusieron dos nombres y que el segundo se omitió al registrarlo en el libro parroquial, o bien se ofreció al recién nacido a la protección de san Nicolás, puesto que por lo menos en un documento⁵ firma con su nombre completo de Francisco Nicolás Zorrilla y Luna.



Pila bautismal de la parroquia de Santo Tomás de Haro

Como quiera que la costumbre era que los niños fueran ofrecidos al santo del día en que vinieron a este mundo, y muchas veces que se les impusiera su nombre, pudo nacer o el 3 de marzo, festividad de san Nicolás, archimandrita de los monjes estuditas, o el 10 de marzo, día en que se celebra la de san Nicolás, también llamado Nicalio o Micalio, uno de los cuarenta santos mártires de Sebaste que sufrieron la muerte por la confesión de Cristo durante la persecución del emperador Licinio.

No podemos decidirnos por ninguna de estas dos fechas ya que, de lo constatado en los distintos archivos parroquiales consultados, no había regla fija

⁵ Se trata del recibo por los trabajos de restauración realizados en el Ayuntamiento de Madrid, en 1732.

entre la fecha de nacimiento y la de bautismo, pudiendo oscilar entre sólo un día a más de un mes.

No obstante lo anterior, como ninguno goza de un fervor especial ni son santos locales, pensamos que sencillamente nuestro pintor recibió como segundo nombre el de Nicolás por razones de índole devocional de la familia, puesto que, como luego diremos, uno de los hermanos de Francisco fue bautizado como Nicolás.

Su partida de bautismo también nos indica el nombre de sus padres y de sus abuelos, tanto paternos como maternos, informándonos que todos ellos eran naturales de la villa de Haro, y que fue su padrino el licenciado Juan Antonio Ochagavía.

Su padre, Diego Zorrilla, nació en Haro, en cuya parroquia de Santo Tomás fue bautizado el 7 de enero de 1644, siendo hijo de Andrés Zorrilla y María de Ugarte, vecinos de dicha villa, y nieto de Juan Zorrilla y María Núñez, vecinos de Miñón, y de Diego de Ugarte e Isabel de Oya, vecinos de Haro⁶.

Existen dos localidades con la toponimia de Miñón, ambas en la provincia de Burgos; una se encuentra a 20 Km. al noroeste de la capital y otra, perteneciente al partido judicial de Villarcayo, a unos 2 Km. de Medina de Pomar, siendo esta última el lugar de procedencia de la familia paterna, al hacerse constar en la partida de bautismo de María Zorrilla, tía de nuestro pintor⁷.

Por su parte Ana de Luna también nació en Haro, donde fue bautizada el 1 de octubre de 1649, siendo hija de Francisco de Luna y Ana de Urbina, vecinos de la villa, y nieta de Juan de Luna y María de Urbina y de Francisco de Urbina y Ana de Larrea, vecinos del lugar de Apricano, en el valle de Cuartango (Álava)⁸, localidad situada al norte de Miranda de Ebro, a unos 36 km. de Haro, donde se encuentran dos localidades llamadas Luna y Urbina de donde, sin duda, proceden los apellidos.

Dado que nuestro pintor aparece en todos los documentos como Francisco Zorrilla y Luna, llamaremos a su madre con el nombre de Ana de Luna que además, como hemos visto, es el que figura en el registro de su bautismo, si bien en los diferentes documentos que de ella hemos localizado se la llama de formas diversas⁹. En los siglos que nos ocupan no se había establecido regla alguna

⁶ A.P.H.: *Libro de bautismos 1642-1656*, 40.

⁷ *Ibidem*, 265v.

⁸ *Ibidem*, 160v.

⁹ Determinar los apellidos de Ana de Luna es tarea compleja, pues aparece llamada de diferentes maneras: Luna Urbina, Luna Ortiz, Martínez Luna..., habiéndose optado en este trabajo por el de

relativa al orden de los apellidos, siendo las opciones variadas y, en muchos casos, algunos tan comunes como Martínez, García, Ortiz, etc., son suprimidos, tomándose el segundo apellido del padre e, incluso, el de la madre.

Otra observación que consideramos preciso realizar es que, como sigue sucediendo en nuestros días, los nombres se repiten en distintos miembros de una misma familia lo que, cuando nos centramos en siglos pretéritos, supone un obstáculo para la investigación ya que, al no facilitarse en muchas ocasiones el segundo apellido del individuo en cuestión, no podemos tener la seguridad de que se trate de la persona que a nosotros nos interesa o si, por el contrario, se refieren a algún familiar con el mismo nombre.

En el caso de los Zorrilla, esta insistencia va a ser una constante, y nos encontramos con varias personas llamadas Diego, Francisco, José, Antonia, etc., incluso contemporáneos, por lo que cuando a ellos nos refiramos, siempre indicaremos de qué miembro de la familia se trata. En cualquier caso, al final de este capítulo, hemos incluido un árbol genealógico con objeto de dar una visión más clara de los parentescos y, aun a riesgo de ser reiterativos, lo iremos insertando parcialmente, para conocer en todo momento de qué rama familiar estamos hablando.

Diego Zorrilla y Ana de Luna contrajeron matrimonio en Haro el 8 de marzo de 1671¹⁰ y tuvieron cuatro hijos: José, Diego, Antonia y Francisco.

De la documentación conservada en los diferentes archivos consultados¹¹ se desprende que la familia no tuvo relación alguna con las artes, sino que sus miembros se dedicaron a actividades de tipo comercial o agrícola, con mayor o menor fortuna, según los casos. Buena prueba de ello es que el 28 de febrero de 1679 Diego Zorrilla se obligará al suministro de la nieve, hasta el día de Todos los Santos siguiente¹².

Sin embargo, la muerte le impidió cumplir con la obligación contraída y el 17 de julio de 1679, apenas unos meses después del nacimiento de su hijo Francisco, Diego Zorrilla era enterrado en la parroquia de Santo Tomás de Haro¹³, por lo que Ana de Luna asumirá el abasto de la nieve, protocolizándose el

Ana de Luna Urbina. Ver anexo documental, donde se han transcrito íntegramente las diferentes partidas sacramentales relativas a la familia Zorrilla-Luna.

¹⁰ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 13v.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de Logroño, Municipal de Haro, Chancillería de Valladolid y Diocesano de Calahorra.

¹² A.H.P.Lo.: Protocolo 3853 (Juan Gogenola), 79-79v.

¹³ A.P.H.: *Libro de difuntos 1619-1700*, 107.

documento el 22 de julio de 1679, siendo sus fiadores José González y su cuñado José Zorrilla¹⁴.

La vida para los viudos -de ambos sexos- no debía de ser fácil en aquellos tiempos, sobre todo cuando había varios hijos que atender, por lo que no es de extrañar que volvieran a contraer matrimonio, a veces con una rapidez sorprendente, si bien en el caso de Ana de Luna pasaron varios años hasta que se casara nuevamente: el 28 de junio de 1687 se firmaron las capitulaciones matrimoniales con Juan de Mendoza, natural de la villa de Rodezno, en las cercanías de Haro, si bien en la fecha indicada ya declara ser vecino de esta última localidad¹⁵, celebrándose la boda el 13 de julio siguiente y velándose el 2 de marzo de 1688¹⁶; del matrimonio nacerían dos hijos, Nicolás y María Josefa.

Juan de Mendoza tampoco parece tener relación alguna con el mundo artístico sino que los datos que de él disponemos lo vinculan con actividades comerciales y agrarias, como, por ejemplo, que el 29 de enero de 1691 se obligase junto a su mujer a pagar al concejo de Haro 110 ducados de vellón por la renta del peso de dicho año, siendo su fiador José de Alcázar¹⁷.

Sorprendentemente, no está registrada en Haro la muerte de Ana de Luna, sin que podamos saber qué puede motivar esta laguna. En un principio, nos planteamos la posibilidad de que falleciera en el hospital¹⁸ o que el convento de San Agustín, donde sabemos que fue enterrada, contara con un libro de fallecidos propio; sin embargo, un examen más detenido de los libros parroquiales nos hizo descartar esta hipótesis, puesto que en ellos figuran los difuntos adultos, independientemente de dónde se produjera la muerte o dónde fueran enterrados (parroquia, basílica de Nuestra Señora de la Vega o convento de San Agustín). Queremos subrayar que no sólo hemos consultado el índice de difuntos, sino que hemos leído exhaustivamente cada una de las partidas registradas, y no hemos localizado el dato buscado.

Lo que parece seguro es que murió entre el 5 de noviembre de 1695, fecha del testamento de su padre Francisco de Luna, donde aparece como una de las herederas¹⁹, y el 18 de febrero de 1697, cuando Juan de Mendoza contrajo nuevamente matrimonio con Juliana Martínez²⁰, con la que tendría tres hijos: Concepción, Bartolomé y Bernarda.

¹⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 3853 (Juan Gogenola), 321-321v.

¹⁵ A.H.P.Lo.: Protocolo 3842 (Pedro Gayangos), 88-88v.

¹⁶ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 94v.

¹⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 3843 (Pedro Gayangos), 26-26v.

¹⁸ Nos referimos al hospital de la Madre de Dios, de cuya existencia hay noticias desde 1549. HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*. Haro 1906, 398.

¹⁹ A.H.P.Lo.: Expediente judicial J/778/5.

²⁰ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 130v.

Un documento existente en el archivo parroquial de Haro puede dar alguna luz sobre este vacío: el 9 de marzo de 1714, Gabriel Pérez Baños, en nombre del cabildo de beneficiados de las iglesias parroquiales de Haro y argumentando que “estando prohibido por derecho canónico y varias decisiones pontificias que los cuerpos de los parrochianos difuntos se lleven a enterrar a las yglesias de los regulares sin lizenzia o asistencia de el párrocho para lebantarlos y conducirlos a la sepultura” denunció al convento de San Agustín por estar practicando entierros en el convento sin asistencia parroquial, y sin pagar a la iglesia las cantidades preceptivas, ya que las decisiones pontificias aludidas establecían que, en caso de que alguna persona se enterrase en dependencias monacales, se pagase “la quarta funeral a el párrocho de la yglesia en cuyo distrito mueren”²¹. La denuncia no debió de surtir efecto inmediato, porque el Cabildo insistió en su reclamación en un nuevo documento fechado el 9 de junio de 1714²²; si esto sucedía en 1714, es previsible que otro tanto acaeciera en torno a 1696.

El 13 de septiembre de 1708 Juan de Mendoza otorgó su testamento²³, que confirma nuestra idea inicial de que algo extraño sucedió con el sepelio de Ana de Luna, por el interés que el otorgante manifiesta en dejar constancia de que fue enterrada en el citado convento de San Agustín. Un día después, el 14 de septiembre de 1708, murió Juan de Mendoza²⁴.

Debemos retroceder unos años, para ocuparnos de los hermanos de nuestro pintor. Ya dijimos que el primer hijo del matrimonio formado entre Diego Zorrilla y Ana de Luna fue José, bautizado en la parroquia de Haro el 19 de marzo de 1672²⁵, siendo su padrino el presbítero Andrés Sáenz de Quintanilla, sin que podamos afirmar si recibió este nombre sólo en razón a la festividad del día o si también se debió a razones de parentesco, puesto que un hermano de su padre tuvo este nombre.

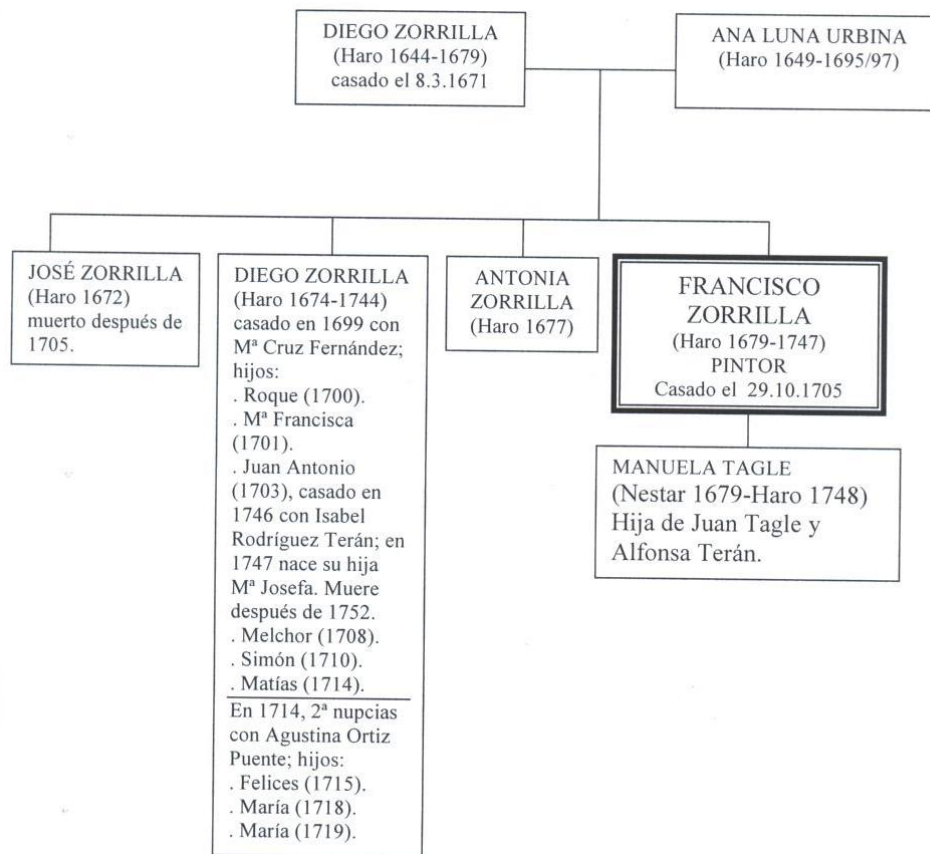
²¹ A.P.H.: Caja 35, documento 13.

²² Ibidem, documento 14.

²³ A.H.P.Lo.: Protocolo 3986 (Francisco Antonio Vellojin), 16-17v.

²⁴ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 39.

²⁵ A.P.H.: *Libro de bautismos 1656-1678*, 235v.



Árbol genealógico Zorrilla-Luna

El 13 de noviembre de 1678, junto a su hermano Diego y su primo Francisco recibió el sacramento de la Confirmación por don Gabriel de Esparza²⁶, obispo de Calahorra-La Calzada, durante su visita pastoral a la villa de Haro²⁷.

No hemos localizado ningún documento que nos indique a qué oficio o actividad pudo dedicarse. Existe, es cierto, una carta de examen otorgada por el gremio de curtidores y zapateros de Haro a favor de José Zorrilla, de fecha 3 de julio de 1702²⁸, pero éste debe ser el “José Zorrilla, 25 años, mozo soltero, zapatero” que aparece en el empadronamiento de hijosdalgo de la villa de Haro realizado el 1 de marzo de 1706²⁹, a instancias del marqués de Castañagas, corregidor de Burgos, que había requerido dicha información por carta orden al concejo de Haro de 19 de febrero de dicho año; a partir de estos datos, la fecha de

²⁶ Don Gabriel de Esparza tomó posesión del obispado de Calahorra-La Calzada el 30 de agosto de 1670, falleciendo el 10 de enero de 1686 (A.D.C.: Noticias tomadas de los extractos de las actas capitulares realizados por don Ángel Ortega).

²⁷ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 45-45v.

²⁸ A.H.P.Lo.: Protocolo 3864 (Antonio Azconizaga), 246- 246v.

²⁹ A.M.H.: Caja 3087.

nacimiento del zapatero José Zorrilla sería el año 1681, que no coincide con la del hermano de nuestro pintor, sino con la de uno de sus primos, José Zorrilla, hijo de José Zorrilla Ugarte y Águeda García, bautizado el 9 de julio de 1681³⁰.

Al no figurar en el citado empadronamiento, cabe pensar que ya no se encontraba en la villa de Haro en la fecha señalada de 1706; de hecho, en la documentación relativa al pleito por la herencia de su abuelo Francisco de Luna, incoado en 1695, el hermano que parece hablar en nombre de todos es Diego, se supone que por ausencia de los restantes.

De Diego Zorrilla y Luna, por el contrario, podemos dar cumplida cuenta, pues aunque no parece que saliera de su villa natal, su vida y, sobre todo, su carácter, fueron un tanto complejos, por lo que disponemos de bastantes noticias de índole diversa.

Fue bautizado en la parroquia de Haro el 19 de marzo de 1674³¹, exactamente dos años después de su hermano José, siendo su padrino don Juan de Rivamartín, regidor de Haro por el estado de los caballeros hijosdalgos de la villa; en este caso, parece claro que recibió el nombre por razones de parentesco, pues Diego se llamaba su padre y Diego su bisabuelo, recibiendo, como ya hemos indicado, la Confirmación junto a su hermano José el 13 de noviembre de 1678.

El 14 de junio de 1699 se firmó su contrato matrimonial con María Cruz Fernández Portilla³², figurando como testigo una persona llamada Francisco Zorrilla. Dado el vínculo de cuarto grado de consanguinidad que unía a los esposos, tuvieron que pedir dispensa de parentesco al obispado de Calahorra-La Calzada³³, declarando los testigos que la

“villa es estrecha y de ttenua vecindad, por lo qual y por estar muy emparentada en ella la dicha María Cruz Fernández, suplicante, no allado ni allará varón con quien se pueda casar si no es con el dicho Diego de Zorrilla, conforme a su estado y calidad, si no es que fuera con pariente más zercano”.

El 7 de noviembre de 1699 José de Oncea, cura más antiguo de la villa de Haro, informaba a favor de que se conceda la dispensa, celebrándose la ceremonia el 15 de noviembre de 1699 y velándose en la basílica de Nuestra Señora de la Vega el 29 de enero de 1701³⁴.

³⁰ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 50v.

³¹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1656-1678*, 269v.

³² A.H.P.Lo.: Protocolo 3834 (Pedro Gayangos), 98-99.

³³ A.D.C.: Legajos de Haro, 389/44.

³⁴ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1718*, 138v.

Del matrimonio nacieron Roque Lorenzo (bautizado el 28 de agosto de 1700), María Francisca (16 de octubre de 1701)³⁵, Juan Antonio (6 de diciembre de 1703), Melchor (22 de enero de 1708), Simón Santos (1 de noviembre de 1710) y Matías (19 de febrero de 1714)³⁶.

Diego Zorrilla debió de perder a sus dos primeros hijos cuando contaban muy poco tiempo de vida, puesto que en su registro en el empadronamiento de hijosdalgos de 1706 figura de edad de 30 años, siendo su actividad profesional la de jornalero y declarando tener un hijo de dos años, refiriéndose a Juan Antonio. Igualmente, tanto Melchor como Matías habrían muerto antes de 1734, ya que en esta fecha, en un pleito por una herencia, Diego Zorrilla sólo dice ser el administrador de los bienes de sus hijos Juan Antonio y Simón³⁷.

Pocos meses después del nacimiento de su último hijo, el 12 de agosto de 1714, fallecía María Cruz Fernández, siendo enterrada en la parroquia de Santo Tomás, con oficio ordinario y sin hacer testamento, declarándose pobre, si bien sus parientes entregaron a la parroquia seis ducados y una fanega de pan³⁸.

La situación de Diego Zorrilla tras la muerte de su esposa no debió de ser fácil en absoluto, con cuatro hijos a su cargo, sin que el mayor hubiera cumplido todavía los 11 años; quizá ello explique la celeridad con la que contrajo nuevamente matrimonio, pues no había transcurrido un mes desde la muerte de su primera mujer, cuando se casó con Agustina Ortiz de la Puente, celebrándose el matrimonio el 2 de septiembre de 1714 y velándose el 5 de marzo del año siguiente³⁹.

Tampoco para Agustina era su primer matrimonio, pues previamente había estado casada con Nicolás Landa, con quien por lo menos había tenido una hija, Antonia⁴⁰.

Fruto de este segundo matrimonio de Diego y Agustina nacerían Felices (28 de junio de 1715), María (2 de febrero de 1718) y María (28 de diciembre de 1719)⁴¹.

³⁵ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 405 y 433 respectivamente.

³⁶ A.P.H.: *Libro de bautismos 1703-1720*, 13, 103, 161 y 237, respectivamente.

³⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 3955 (Miguel Frías), 34-36.

³⁸ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 56.

³⁹ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1718*, 241.

⁴⁰ A.H.P.Lo.: Protocolo 3940 (Miguel Frías), 235. El 19 de diciembre de 1726 Diego Zorrilla y Ana Ortiz Puente (en el documento aparece con este nombre, no sabemos si por error del escribano o porque fuera un nombre compuesto) firman las capitulaciones matrimoniales de Antonia Landa con José Munilla, padre de José Munilla.

⁴¹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1703-1720*, 265, 320 y 367v, respectivamente. La repetición de nombres se agrava cuando se refieren al de “María”, pues aunque nos consta que la mayoría de las veces tenían un segundo, éste a veces se omite en los registros parroquiales y, en el caso de Haro,

Aunque no hemos creído oportuno transcribir las partidas de bautismo de cada uno de sus hijos, sí consideramos preciso indicar que, en todos los casos, los padrinos de los recién nacidos fueron personas ajenas a la familia Zorrilla.

En marzo de 1726 solicitó del Ayuntamiento de Haro, en nombre propio y en los de su hermano Francisco y su hijo Juan Antonio, el reconocimiento de pertenecer al estado de los hijosdalgos, documento por el que conocemos que su hijo, que en aquella fecha contaba 22 años, se encontraba en Madrid, junto a su tío Francisco. Más adelante recuperaremos esta interesante noticia.

Si los datos familiares nos han proporcionado un buen número de noticias sobre la vida de Diego Zorrilla, otro tanto ocurre con su actividad laboral y con los diversos litigios que mantuvo.

En todos los documentos que se refieren a su actividad profesional, aparece dedicado a labores de tipo agrícola, lo que comprobamos en distintos repartimientos que llevó a cabo el concejo de Haro para poder hacer frente bien a gastos extraordinarios (como la reparación de puentes, socorro de soldados, etc.) u ordinarios (pago de alcabalas y cientos), donde Diego figura bien como “regatero” o como vendedor de fruta⁴².

En 1715 se fecha la venta de unas viñas a Miguel de Frías⁴³, en 1735 vendió “un pedazo de viña maltratado” a Antonio Gilbarte⁴⁴ y en la testamentaria de Juan Francisco Ollauri y Unda, de la que nos ocuparemos más adelante detenidamente, declaraba estar debiendo al difunto el alquiler de la “huerta del ojo” que le tenía arrendada (a razón de 28 ducados por año, hasta el día de san Miguel de 1741, ascendía la deuda a 1.934 reales de vellón)⁴⁵.

Más sorprendente ha sido la abundancia de noticias sobre diversos litigios mantenidos a lo largo de su vida; quizá la mala fortuna se ensañó con él, aunque tenemos la sensación de que más bien la causa de ello está en su carácter un tanto quisquilloso, pues en otro caso no se entiende que pleiteara por cuestiones tan diversas y contra diferentes sujetos.

al no quedar constancia en los libros de difuntos de los nombres de los padres del finado, resulta prácticamente imposible determinar a qué persona se están refiriendo.

⁴² A.M.H.: Caja 3154.

⁴³ A.H.P.Lo.: Protocolo 3877 (Antonio Azconizaga), 39-40.

⁴⁴ A.H.P.Lo.: 3955 (Miguel Frías), 39-39v. Dada a conocer la noticia por GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 197.

⁴⁵ A.H.P.Lo.: Particiones de bienes J/996-7, 67-67v.

El 11 de noviembre de 1695 moría Francisco de Luna, abuelo materno de los hermanos Zorrilla y Luna y, aunque el difunto había otorgado su testamento, el reparto de su herencia dio origen a un largo litigio.

El 13 de julio de 1700 Diego Zorrilla otorgaba un poder ¡desde la cárcel pública! a Manuel Baños Sánchez, para que se querellase contra Domingo José Frías y Miguel Frías por hacerle “extorsiones así en palabras como amenazándome y queriendo maltratarme”, documento sumamente interesante, pues aparte de tal poder, en el mismo se establece una reivindicación de sus derechos de clase, alegando ser “noble e hijo de algo”⁴⁶.

El 13 de septiembre de 1708 es Juan de Mendoza, viudo de Ana de Luna, quien otorgó su testamento y en él hacía constar que una serie de objetos que tenía de su primer matrimonio

“luego que murió Ana de Luna, mi muger que fue y madre de dicho Diego de Zorrilla, lo coxió el susso dicho y se lo llebó e hizo de ello lo que se le antojó; declárollo así para descargo de mi conziencia y que en todo tiempo aya claridad para con los demás herederos”⁴⁷.

Asimismo, le encontramos presentando una fianza de estar a derecho el 24 de diciembre de 1710⁴⁸; el 13 de julio de 1712 Antonio de Oca se obligó a hacer determinado pago a Diego Zorrilla (como mayordomo del arca de la misericordia), por un pleito que habían mantenido⁴⁹ y el 26 de agosto de 1715 José García otorgó un poder a Pedro García para que siguiese el litigio que tenía con Diego Zorrilla⁵⁰.

El 11 de enero de 1734 se estableció un acuerdo entre él (como administrador de los bienes de sus hijos Juan Antonio y Simón, fruto de su primer matrimonio con María Cruz Fernández Portilla) y Tomás Cárcamo (marido de Clara Fernández Portilla) que puso fin al pleito que habían mantenido por la herencia de María Portilla⁵¹.

El enfrentamiento entre ambas familias debía de venir de tiempo atrás, puesto que el 19 de diciembre de 1732 María Portilla otorgó un codicilo⁵² al

⁴⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 3829 (Pedro Gayangos), 64-64v

⁴⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 3986 (Francisco Antonio Vellojin), 16v.

⁴⁸ A.H.P.Lo.: Protocolo 3942 (Miguel Frías), 296-296v.

⁴⁹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3950 (Miguel Frías), 140-141.

⁵⁰ A.H.P.Lo.: Protocolo 3946 (Miguel Frías), 168-168v.

⁵¹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3955 (Miguel Frías), 3. Dada a conocer la noticia por GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 197, si bien se indica erróneamente que la escritura fue otorgada por Diego Zorrilla y María Cruz Fernández, cuando esta última había fallecido 20 años antes.

⁵² A.H.P.Lo.: Protocolo 3943 (Miguel Frías), 254-255v.

testamento redactado cuatro años antes, previendo los problemas que su yerno podría plantear y “porque desea ebitar pleitos y discordias entre Diego de Zorrilla y Tomás de Cárcamo, sus yernos” modificó algunas disposiciones sobre su funeral y entierro (encargándoselo directamente a Tomás) y queriendo dejar constancia de que en los cuatro años que llevaba enferma había sido este último quien la había cuidado y alimentado, para lo cual se había visto obligada a vender parte de sus bienes y de los que quedaron se hizo inventario el 5 de enero de 1733 pues aunque “son de cortísimo valor” se hace “por evitar qualesquiera pleitos que se pueden ofrezar con el dicho Diego Zorrilla”⁵³, pleito que, como hemos visto, finalmente no pudo impedir.

Ante estos hechos, y sin que pueda asegurarse si fue una cuestión de carácter o si es que la vida no le trató con justicia, lo que parece claro es que empleó buena parte de su energía en sostener estos litigios y, haciendo bueno el refrán de “pleitos tengas y los ganas”, con cada uno de ellos su hacienda, ya de por sí exigua, debió de desaparecer por completo, por lo que no debe extrañarnos que el 11 de enero de 1734⁵⁴ hiciese una información de pobreza, renunciando a los derechos de sus hijos en los patronatos fundados por el comisario don Bartolomé de Vitoriano para la contribución anual de sus estudios “a causa de allarme pobre de solemnidad y que no tengo vienes algunos”, por lo que para mantenerse “me es precisso baler de mi sudor y travaxo como labrador del campo”.

Quizá la única alegría que tuvo en sus últimos años fue poder ver de nuevo a su hermano Francisco cuando éste regresó a Haro, pues Diego vivió hasta el 22 de septiembre de 1744, fecha en la que fue enterrado en la parroquia de Santo Tomás, sin haber hecho testamento⁵⁵.

Si hemos dado buena cuenta de la vida, familia, trabajo e, incluso, carácter de Diego Zorrilla y Luna, por el contrario muy poco es lo que podemos decir de su hermana Antonia, bautizada en la parroquia de Santo Tomás de Haro el 15 de enero de 1677, siendo su padrino el presbítero Diego de Medina⁵⁶.

Como hemos indicado anteriormente, la reiteración de nombres en la familia Zorrilla es una constante, conociendo la existencia de otras dos personas que comparten este apelativo, ambas hijas de Francisco Zorrilla Ugarte y de Magdalena Gayangos (primas por tanto de nuestro pintor), una de ellas nacida en

⁵³ Ibidem, 1-2v.

⁵⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 3955 (Miguel Frías), 5. Dada a conocer la noticia por GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 197.

⁵⁵ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 277v. Lo cierto es que sí había hecho un testamento, el 4 de enero de 1700 (A.H.P.Lo.: Protocolo 3958 (Miguel Frías), 5-6v), dejando como heredera a su mujer María Cruz Fernández, al no haber nacido todavía ninguno de sus hijos.

⁵⁶ A.P.H.: *Libro de bautismos 1656-1678*, 319v.

1680 y la segunda, Antonia Inés, en 1686. Desde luego, una persona con este nombre llegó a edad adulta, incluso podríamos decir que muy avanzada, apareciendo en diversos documentos municipales entre 1739 y 1747 ejerciendo la actividad de vendedora de sardinas, recibiendo el apodo de “la sorda de Zorrilla”⁵⁷ y que quizá sea la persona que falleció el 5 de junio de 1756 sin haber hecho testamento “por no tener de qué”⁵⁸.

En nuestra opinión, la hermana de Francisco Zorrilla debió de morir en su tierna infancia, pues no hay más noticias de su persona; habiendo nacido en 1677, no debe extrañarnos que no aparezca junto a sus hermanos en la relación de personas que fueron confirmadas en 1678, pues no tendría más que un año y nos parece edad en exceso temprana para recibir este sacramento, sobre todo teniendo en cuenta la doctrina de la Iglesia respecto a quiénes deben recibir la Confirmación:

“Todos los Christianos, asi varones como mugeres, como tenga uso de razón, y sean aptos para confesar el nombre de Christo. Antiguamente se esperaba à dar este sacramento hasta pasados los siete años, para que se acordáran mejor por quien habian padecido la bofetada”⁵⁹.

La siguiente celebración se demoró hasta 1696, fecha en la que serán confirmados Nicolás y María Josefa Mendoza y Luna, los hijos habidos durante el segundo matrimonio de Ana de Luna, resultando un tanto chocante que tampoco aparezca en esta relación. Es verdad que para entonces Antonia Zorrilla ya tendría 19 años, pudiendo estar casada, aunque no hemos localizado en el archivo parroquial de Haro la correspondiente partida de matrimonio.

Otro dato a tener en cuenta es que no aparece en ninguno de los documentos de la herencia de su abuelo Francisco de Luna, en los que, como hemos indicado, Diego Zorrilla parece hablar en nombre de sus hermanos José y Francisco, sin que el nombre de su hermana Antonia conste en parte alguna del citado legajo, lo que reafirma nuestra creencia de que había muerto para entonces.

La ausencia de datos sobre su fallecimiento puede estar justificada en que en el libro de difuntos que comprende los años 1619 a 1700 curiosamente no aparece ningún niño, lo que nos lleva a pensar que pudo existir un libro donde se anotase la muerte de los párvulos, que no se ha conservado. De hecho, sí nos consta, por figurar esta anotación en los índices de difuntos, que el fallecimiento de los párvulos se registró años después en los libros de matrimonios y cuando,

⁵⁷ A.M.H.: Caja 3154.

⁵⁸ A.P.H.: *Libro de difuntos 1755-1790*, 3v.

⁵⁹ LOBERA Y ABIO, Antonio: *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes*. José Urrutia, Madrid 1791, 363. No obstante, no siempre se cumplieron tan prudentes consejos, pues hemos localizado algún caso de personas que fueron confirmadas con apenas un mes de vida.

Un expediente conservado en el archivo diocesano de Calahorra nos permite confirmar por lo menos que su entierro difería del de los adultos, lo que quizá explique que también fuera distinto el sistema de registrarlos en los libros parroquiales: el legajo, de 1745, versa sobre

```

graph TD
    DZ["DIEGO ZORRILLA  
(Haro 1644-1679)  
casado el 8.3.1671"]
    ALU["ANA LUNA URBINA  
(Haro 1649-1695/97)  
2ª nupcias en 1687 con"]
    JM["JUAN MENDOZA  
(Rodezno,7-Haro 1708);  
En 1697, casado en terceras  
con"]
    JMA["JULIANA MARTÍNEZ  
(+Haro 1727)"]

    DZ --- ALU
    ALU --- JM
    JM --- JMA

    JM --- J1(( ))
    J1 --- JM1["Mª JOSEFA  
MENDOZA  
(1692)"]
    J1 --- J2(( ))
    J2 --- JM2["CONCEPCIÓN  
MENDOZA  
(1698)  
casada en 1724  
con Diego Pérez  
Camino."]
    J2 --- J3(( ))
    J3 --- JM3["BARTOLOMÉ  
MENDOZA  
(1701-1771)  
casado en 1725 con  
Mª Santos  
González, hijos:  
. Jerónima  
Francisca (1726).  
. Mª Manuela  
(1728).  
. Roque Jacinto  
(1731).  
. María (1734).  
. Mª Lorenza  
(1738)."]
    J2 --- J4(( ))
    J4 --- JM4["BERNARDA  
MENDOZA  
(1704)"]

    J1 --- J5(( ))
    J5 --- JM5["NICOLÁS  
MENDOZA  
(1688-1733)  
casado en 1715  
con Isabel Ruiz  
Zuazo; hijos:  
. Dorotea (1718).  
. Manuel (1723).  
. Matías (1725).  
. José Gabriel  
(1727) .  
. Melchor  
Baltasar (1731).  
. Mª Baltasara  
(1733)."]

    J5 --- J6(( ))
    J6 --- JM6["JOSÉ,  
DIEGO Y  
ANTONIA"]
    J6 --- JM7["FRANCISCO ZORRILLA  
(Haro 1679-1747)  
PINTOR  
Casado el 29.10.1705"]
    JM7 --- JM8["MANUELA TAGLE  
(Nestar 1679-Haro 1748)  
Hija de Juan Tagle y  
Alfonsa Terán."]
  
```

Por lo que respecta a los hijos del segundo matrimonio de Ana de Luna con Juan de Mendoza, Nicolás fue bautizado el 17 de septiembre de 1688⁶¹, siendo su padrino el presbítero José García Marzava y, como ya se ha apuntado, recibió la Confirmación de manos de don Pedro de Lepe⁶², obispo de Calahorra-La Calzada, el 4 de junio de 1696, junto a su hermana María Josefa⁶³. De su matrimonio con Isabel Ruiz de Zuazo, que tuvo lugar el 10 de febrero de 1715,

⁶² Don Pedro de Lepe tomó posesión del obispado de Calahorra-La Calzada el 10 de octubre de 1686; falleció el 6 de diciembre de 1700, “con fama de santidad por la excelencia de sus virtudes”, motivo por el que el 26 de enero de 1771 el cabildo acuerda poner una lápida en el sepulcro de tan “dignísimo prelado”, en la capilla del Pilar de la catedral de Calahorra, donde había sido enterrado (A.D.C.: Noticias tomadas de los extractos de las actas capitulares, redactadas por don Ángel Ortega).

33

siendo uno de los testigos Diego Zorrilla⁶⁴, nacieron Dorotea (bautizada el 8 de febrero de 1718)⁶⁵, Manuel (1 de enero de 1723), Matías (1 de marzo de 1725), José Gabriel (19 de marzo de 1727, siendo su padrino Diego Zorrilla), Melchor Baltasar (7 de enero de 1731) y María Baltasara (8 de enero de 1733)⁶⁶.

Es posible que su actividad fuera puramente agrícola, pues en los repartimientos de 1726 y 1727 encontramos un Nicolás Mendoza como vendedor de fruta y hortelano⁶⁷, falleciendo poco después, el 6 de noviembre de 1733⁶⁸.

María Josefa Mendoza y Luna fue bautizada el 21 de septiembre de 1692⁶⁹, siendo su padrino Juan de Salaverri, vecino de Haro y el 4 de junio de 1696 recibió la Confirmación junto a su hermano Nicolás. No tenemos otras noticias seguras de ella, aunque sí las hay de varias personas llamadas María Mendoza, sin más datos, pudiendo en algún caso tratarse de la hermana del pintor.

Damos a conocer igualmente algunas noticias de los hijos de Juan Mendoza y su segunda mujer, Juliana Martínez, pues la vida volverá a unirles con Francisco Zorrilla a su regreso a Haro.

Concepción Mendoza Martínez fue bautizada el 12 de diciembre de 1698⁷⁰ y contrajo matrimonio con Diego Pérez Camino el 17 de abril de 1724⁷¹.

El bautismo de Bartolomé Mendoza Martínez tuvo lugar el 24 de agosto de 1701, siendo su padrino don Manuel Zorrilla, clérigo de órdenes menores y capellán de la iglesia parroquial de Santo Tomás.

Casado con María Santos González el 26 de julio de 1725⁷², tuvieron cinco hijos: Jerónima Francisca (bautizada el 4 de octubre de 1726), María Manuela (31 de diciembre de 1728), Roque Jacinto (16 de agosto de 1731)⁷³, María (24 de octubre de 1734) y María Lorenza (11 de agosto de 1738)⁷⁴.

En los repartimientos de gremios de 1726 y 1739 para el pago de alcabalas y cientos aparece como zapatero⁷⁵, profesión de la que se había examinado el 8 de

⁶⁴ Ibidem, 242v.

⁶⁵ A.P.H.: *Libro de bautismos 1703-1720*, 320.

⁶⁶ A.P.H.: *Libro de bautismos 1720-1735*, 62v, 117, 169v, 264 y 311v respectivamente.

⁶⁷ A.M.H.: Caja 3154.

⁶⁸ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 225.

⁶⁹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 241v.

⁷⁰ Ibidem, 370.

⁷¹ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1715-1753*, 57v.

⁷² Ibidem, 65v.

⁷³ A.P.H.: *Libro de bautismos 1720-1735*, 157, 215, 278, y 360v respectivamente.

⁷⁴ A.P.H.: *Libro de bautismos 1735-1746*, 72v.

⁷⁵ A.M.H.: Caja 3154.

enero de 1726, autorizándosele a abrir tienda pública y poder tener aprendices⁷⁶. No obstante, el 10 de abril de 1742 fue elegido alguacil por el estado general, puesto que ocupó -por lo menos- hasta 1752⁷⁷, falleciendo el 14 de enero de 1771, sin testar⁷⁸.

Bernarda Mendoza Martínez fue bautizada el 21 de agosto de 1704⁷⁹ y quizá se refiera a ella la mención a una Bernarda Mendoza, que murió soltera y sin testar el 12 de marzo de 1766⁸⁰.

En las páginas precedentes, nos hemos centrado en el estudio de las noticias de que disponemos sobre distintas personas emparentadas con nuestro pintor; visto su entorno, momento es de ocuparnos de él. Como ya dijimos, nació en la villa de Haro, en cuya iglesia parroquial fue bautizado el 12 de marzo de 1679, siendo apadrinado por el licenciado Juan Antonio Ochagavía.

Juan Antonio Ochagavía, clérigo presbítero, era natural de la villa de Nalda (La Rioja), hijo de Ignacio Ochagavía y de María Domínguez, donde fue bautizado el 6 de mayo de 1646⁸¹ y llegaría a ser capellán de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro; el 18 de septiembre de 1695 otorgó su testamento, pidiendo ser enterrado en la capilla de San José de la citada basílica, actuando como testigos (entre otros) su hermano Diego Ochagavía, de Nalda, y Manuel Ortiz de Puelles⁸². Tanto la familia Ochagavía como Manuel Ortiz de Puelles serán personas fundamentales en la actividad posterior del pintor.

Es difícil precisar cómo se desarrolló la infancia de Francisco Zorrilla; podemos aventurar que sería como la de cualquier niño de la villa, que acudiría a la escuela local donde, desde luego, aprendería las primeras letras⁸³, es de suponer que también recibiría una formación religiosa, si bien no podemos asegurar que fuera confirmado ya que parece que esta ceremonia tuvo lugar en Haro en 1678, cuando el pintor todavía no había nacido, y no volvió a celebrarse hasta 1696, en la que no figura su participación, quizá a causa de encontrarse ausente de Haro acompañando a su maestro.

⁷⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 3984 (Francisco Antonio Vellojin), 3.

⁷⁷ A.M.H.: Legajo 59: Decretos del Ayuntamiento. Citamos por signatura antigua.

⁷⁸ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 127.

⁷⁹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1703-1720*, 27v.

⁸⁰ A.P.H.: *Libro de difuntos 1755-1790*, 82.

⁸¹ A.D.Lo.: *Nalda, libro de bautismos 1611-1660*, 138. Aunque en dicho libro figura otro niño también llamado Juan, hijo de los mismos padres, bautizado el 2 de febrero de 1642, debió de fallecer muy pronto, al poner de nuevo este mismo nombre al siguiente de sus hijos varones, en la fecha que hemos dado para Juan Antonio Ochagavía.

⁸² A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 184-185v. No deja de ser curiosa la cercanía de esta fecha con la del inicio del aprendizaje de Francisco Zorrilla.

⁸³ En Haro había dos maestros, el de gramática y otro para enseñar las primeras letras a los niños.

El 25 de septiembre de 1695 Juan de Mendoza y Ana de Luna acordaron con el pintor Manuel Ortiz de Puelles poner a su hijo Francisco Zorrilla y Luna como su aprendiz por tiempo y espacio de siete años y medio, es decir, hasta el 25 de marzo de 1703, día de la Encarnación⁸⁴. Aunque un documento semejante, en la biografía de un pintor, es fundamental, preferimos dejar su comentario para el capítulo que dedicamos a su formación donde, lógicamente, volveremos a recuperar esta noticia. Únicamente queremos por ahora señalar que el documento fue signado por el propio Francisco Zorrilla, con una grafía perfectamente legible.

Suponemos que, tras la firma de este acuerdo, pasaría a vivir con su maestro; tanto si fue así como si continuó en la casa familiar, era vecino de la media villa de San Martín, ya que en el vecindario realizado el 8 de febrero de 1696, tanto Juan de Mendoza como Manuel Ortiz de Puelles, aparecen registrados allí⁸⁵.

Poco después de la firma de su contrato de aprendizaje, el 5 de noviembre de 1695 Francisco de Luna, su abuelo materno, otorgaba testamento⁸⁶, dejando como herederos a sus hijos Ana, María Ramos, Antonia y José de Luna Ortiz⁸⁷ y a Ana María de Luna Ael, fruto de su segundo matrimonio con Ana Ael. Si antes hablábamos de la reiteración de nombres en esta familia, es éste un caso paradigmático, pues encontramos a dos mujeres distintas, hijas de un mismo padre, y ambas llamadas Ana de Luna.

El conflicto surgió porque, aunque declaraba herederos a partes iguales a todos sus hijos, nombraba como testamentarios de sus bienes únicamente a la menor, Ana de Luna Ael, y al marido de ésta, Lucas de Quintanilla, por lo que los hijos del primer matrimonio pleitearon, si bien María de Luna otorgó un poder el 6 de febrero de 1697 a favor de Manuel Baños Sánchez y de su sobrino Diego Zorrilla para que la representasen, cediendo la parte de la herencia que pudiese corresponderle a favor de este último⁸⁸.

En septiembre de 1701 Diego Zorrilla, en nombre propio y de sus hermanos José y Francisco, se querelló contra Lucas de Quintanilla, por haberse apoderado de los bienes de su abuelo⁸⁹, litigio que por lo menos continuaría hasta diciembre de 1705, sin que sepamos cómo concluyó el proceso, pues los últimos documentos que se insertan en el legajo son apelaciones varias, desconociéndose

⁸⁴ Ibidem, 188-188v.

⁸⁵ A.P.H.Lo.: Protocolo 3892 (Antonio Azconizaga), 31.

⁸⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 196-197v.

⁸⁷ En el momento de otorgarse este testamento, José de Luna ya había fallecido, por lo que Francisco de Luna nombra como herederos de esta parte a Francisco y Jerónima de Luna, sus nietos, hijos de José.

⁸⁸ A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 26-26v.

⁸⁹ A.H.P.Lo.: Ejecutorias J/778/5.

la resolución final. En el anexo documental hemos transcrito aquellas partes que hacen referencia directa a Francisco Zorrilla.

En principio, las fechas indicadas pueden hacer pensar que nuestro pintor continuó residiendo en Haro hasta diciembre de 1705, pero el estudio detenido de los documentos del legajo y sobre todo de las firmas que en ellos aparece -o la ausencia de las mismas-, hacen descartar totalmente tal hipótesis. De hecho, en uno de ellos, fechado en abril de 1704, Francisco Zorrilla -al parecer en su propio nombre- solicitaba se nombrase contador de la herencia a Nicolás Francisco de Bozo⁹⁰, pero la firma que aparece al final de la instancia es totalmente distinta de la que vimos en su contrato de aprendizaje y que mantendrá toda su vida, tanto en el tipo de letra como en la ortografía utilizada⁹¹. Ello, unido a que declaraba ser “natural” y no “vecino” de la villa de Haro, nos lleva a la conclusión de que el documento fue presentado y firmado por otra persona, quizá su hermano, obviando otorgar previamente un poder a su favor, tal vez en aras de agilizar los trámites o en un intento de abaratar los gastos.

No es fácil determinar cuándo abandonó su villa natal, pues encontramos el nombre de Francisco Zorrilla en diversos documentos parroquiales, notariales o municipales después de haberse protocolizado su contrato de aprendizaje, sin que haya forma de saber si se refieren a la persona que a nosotros nos interesa o a cualquiera de las otras dos que, con este nombre, vivieron por estos años en la villa de Haro: Francisco Zorrilla Ugarte (su tío, muerto en 1721) y Francisco Zorrilla García (su primo, fallecido en 1729).

Ejemplos de ello son el ya citado contrato matrimonial entre Diego Zorrilla y María Cruz Fernández, celebrado el 14 de junio de 1699, en el que actuó como testigo un Francisco Zorrilla, documentos notariales de 1701, 1711, 1712⁹² o los que se incluyen en el expediente de la herencia de Francisco de Luna, donde se hacía constar que no se firmaron “por no saber”, lo que lleva a descartar que se refieran a la persona de la que nos ocupamos, pues sabía firmar perfectamente. Asimismo, hay que desechar aquellos documentos cuyo contenido permite constatar que tratan de un Francisco Zorrilla distinto al nuestro, por aparecer el segundo apellido, el nombre de su mujer o de sus hijos, etc., como es el caso de un testamento de 1720 en el que el otorgante declara tener varios hijos, por lo que, dada la fecha, debemos pensar que se trata de su tío⁹³, o el empadronamiento de hijosdalgos de la villa de Haro de 1706 donde figura un

⁹⁰ Ibidem, 11-11v.

⁹¹ Para comprobación de los diferencias observadas, en el anexo documental se han incluido las firmas que figuran en varios documentos extendidos en distintos momentos de su vida.

⁹² A.H.P.Lo.: Protocolos 3781 (Martín Echavarría), 36; 3986 (Francisco Antonio Vellojin), 19 y 3950 (Miguel Frías), 171.

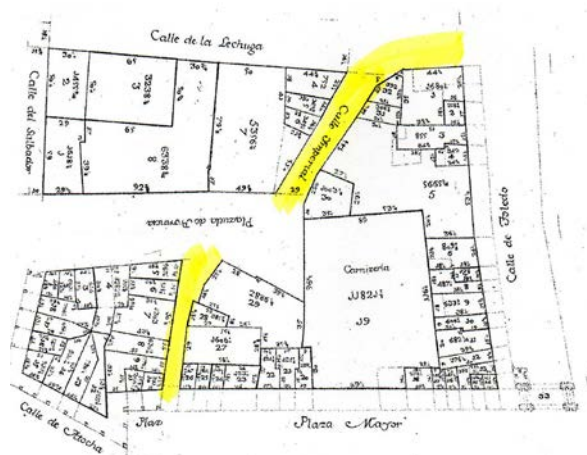
⁹³ A.H.P.Lo.: Protocolo 3986 (Francisco Antonio Vellojin), 177.

Francisco Zorrilla que declara tener 54 años, lo que nos permite afirmar que nuevamente estamos ante su tío, nacido en 1653.

ESTANCIA EN LA CORTE (1698-1741)

Aunque en su momento informamos que el contrato de aprendizaje con Manuel Ortiz de Puelles se había fijado hasta el día 25 de marzo de 1703, el plazo establecido no se cumplió, pues a finales de 1698 o principios de 1699 Francisco Zorrilla ya se encontraba en Madrid, residiendo hasta mediados de 1700 en la calle Imperial, en casas de Juan de Rivera, perteneciente a la parroquia de Santa Cruz, según la declaración del propio pintor que consta en su expediente matrimonial, del que más adelante hablaremos⁹⁴.

Si bien en la actualidad la calle Imperial empieza en la plaza de la Provincia para terminar en la calle de Toledo, a principios del siglo XVIII la calle arrancaba en la plaza Mayor, con la que comunicaba a través del “arco de Botoneras”. Tomando como base la planimetría de Madrid⁹⁵, realizada en 1757, las casas de la calle Imperial se ubicaban en las manzanas 162, 163 y 164, según se ve en el plano que mostramos:



Calle Imperial, Madrid 1757

En la relación de propietarios de las casas de dichas manzanas, no hay ninguna perteneciente a Juan de Rivera ni a otra persona con este apellido. Más

⁹⁴ Si bien de la declaración de Francisco Zorrilla se calcula que su llegada a Madrid fue a finales de 1698, el párroco de Santa Cruz únicamente certifica la constancia en la matrícula del año 1700, lo que lleva a pensar que la llegada del pintor pudiese haber sido en el año 1699, pero después de Pascua, justificándose así que no apareciese en la matrícula de ese año.

⁹⁵ *Planimetría general de Madrid (1757)*. Facsímil Tabapress, Madrid 1988.

curioso es que, consultados los libros sacramentales de la parroquia de Santa Cruz, a la que pertenece la calle Imperial, aunque, lógicamente, hay múltiples registros de personas que viven en esta calle, no hay ninguna que declare vivir en casas de Juan de Rivera, lo que nos lleva pensar que, quizá, esta persona no fuese el propietario o administrador sino que Francisco Zorrilla vivía en la misma casa de una persona así llamada, tal vez como huésped o, por qué no, como aprendiz.

Lamentablemente, el libro de matrícula más antiguo de la parroquia de Santa Cruz que hemos localizado es el correspondiente al año 1741, donde tampoco aparece ninguna casa de Juan de Rivera en las claramente ubicadas en la calle Imperial, si bien en la manzana de la “zapatería de viejo” situada junto a la plaza de la Provincia, sí hay una casa propiedad de Pedro de Ribera⁹⁶.

Dada la relación que mantuvo en distintos momentos de su vida con Pedro de Ribera, no podemos dejar de plantearnos si la persona llamada Juan de Rivera no sería el padre (Juan Félix) o el hermano del arquitecto (Juan Vicente)⁹⁷, o el hermano del pintor Juan Vicente de Rivera, Juan de Dios, máxime cuando su ocupación fue la de tramoyista (llegándose a presentar como “tramoyista del Rey”) y, como más adelante veremos, una de las facetas de la actividad pictórica de Francisco Zorrilla fue la realización de escenografías teatrales. No obstante, debemos añadir que, por la documentación manejada, no nos consta que ninguno de ellos viviera en la calle Imperial.

Igualmente, queremos señalar que, al menos en 1674, aparece documentada una persona llamada Juan de Rivera, cuya profesión era la de pintor de abanicos⁹⁸ y en estos primeros años de su andadura por Madrid, encontramos a Zorrilla relacionado con otras personas que tuvieron esta misma ocupación, como Francisco Álvarez.

El 6 de diciembre de 1700 se protocoliza la partición de los bienes de Francisca Gil a petición de su viudo, Gabriel Alonso, y en el cuerpo de hacienda

⁹⁶ A.D.M.: Matrículas parroquiales. Caja 9195, 14.

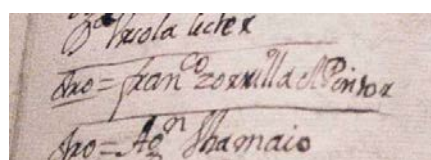
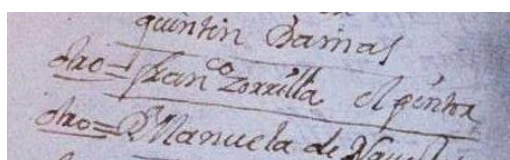
⁹⁷ Al tener conocimiento de que el arquitecto Pedro de Ribera tuvo un hermano llamado Juan Vicente pensamos que pudiera tratarse del pintor Juan Vicente de Rivera; sin embargo, por la documentación manejada podemos afirmar que se trata de dos personas distintas: Juan Vicente, hermano de Pedro de Ribera, era hijo de Juan Félix de Ribera y de Josefa Pérez y el 30 de abril de 1708 se abrió el expediente para su matrimonio con Jerónima Gómez, declarando vivir en la calle de Embajadores (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3535, 130). Por otra parte, el pintor Juan Vicente de Rivera era hijo de Gabriel Jerónimo de Rivera y Lorenza Fernández y estuvo casado con María Prieto, residiendo en la calle de las Huertas (A.H.P.: Protocolo 13550 (Benito Figueroa), 155-160).

⁹⁸ AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española I*. Museo del Prado, Madrid 1996, 145.

se incluye una deuda a favor de la finada de “cinquenta reales que debe Francisco Zorrilla”⁹⁹.

No obstante haber recogido esta noticia, tenemos constancia de que el pintor no fue la única persona llamada Francisco Zorrilla que vivió en Madrid por estos años, pues sabemos de la existencia de otra con este nombre, que estuvo casada con Magdalena Ordóñez¹⁰⁰; de otra, cuyo segundo apellido era Machín, documentado entre 1734 y 1737¹⁰¹, de un tercero, casado con María Párraga y, quizá, de un cuarto, del que no tenemos mayores datos que nos permitan identificarlo, que en 1737 era oficial de la contaduría de la Orden de Santiago¹⁰².

Según las certificaciones que constan en el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla, sabemos que en 1700 seguía viviendo en la calle Imperial, ya que el párroco de Santa Cruz declaró que nuestro pintor todavía constaba en su matrícula de dicho año y creemos que a mediados de 1701, quizá por Pascua, es cuando cambió de domicilio; ello explicaría que no apareciese en la matrícula de este año de Santa Cruz (pues en otro caso, el párroco lo hubiese hecho constar) ni en la de San Ginés, a la que llegaría después de haberse realizado la relación de parroquianos de ese año. De hecho, no es hasta 1702 cuando le encontramos matriculado en esta parroquia¹⁰³, concretamente en el segundo piso, en la zona del patio, de unas casas propiedad de don Cristóbal de Robles, donde residiría hasta 1703.



Matrículas de la parroquia de San Ginés de Madrid, 1702 y 1703

La calle Mayor de Madrid arranca en la Puerta del Sol y termina en la calle de Bailén y fue, en el siglo XVIII, una de las principales arterias de la ciudad si bien, en aquel momento, únicamente recibía este nombre el tramo comprendido

⁹⁹ A.H.P.: Protocolo 13884 (Julian Arroyo Arellano), 349v.

¹⁰⁰ Un hijo suyo, Nicolás Francisco (curiosa coincidencia de nombres, por cierto), casó con Manuela Prieto de la Fuente el 19 de febrero de 1714 (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1708-1714*, 255v).

¹⁰¹ Figura como testigo en dos bodas celebradas en la parroquia de Santa Cruz (A.P.SC.: *Libro de matrimonios 1731-1747*, 68v y 139)

¹⁰² A.H.P.: Protocolo 16010 (Benito Terreros), 21, 23 y 43v.

¹⁰³ A.P.SG.: *Libro de matrícula 1700-1710*, varias foliaciones. En realidad se conservan tres libros relativos a este periodo, uno correspondiente a calles diversas, realizado por Calixto, otro de la calle del Arenal, por Delgado y, el tercero, con el vecindario de la calle Mayor, realizado por Francisco Parga, teniente cura de la parroquia de San Ginés. Consultados íntegramente los tres libros de los años 1700 y 1701, no hemos localizado en ellos a Francisco Zorrilla.

entre la Puerta del Sol y la de Guadalajara ya que, a partir de este punto la calle pasaba a llamarse Platerías.

Afortunadamente, conservamos los libros de matrícula de la parroquia de San Ginés desde el año 1700 y, gracias a que en ellos se van anotando pormenorizadamente las casas de cada calle, con el nombre de sus vecinos, sabemos que la casa donde vivió Francisco Zorrilla se componía de dos “sitios”, en el primero había una barbería, una rosería y la tienda de Manuel de la Cana, abaniquero; el bajo del segundo sitio, conocido como “Casa de la Estera”, estaba ocupado por una taberna y, en uno de los cuartos del segundo alto sobre la taberna se encontraba la morada de nuestro pintor en 1702 y 1703¹⁰⁴.

Cotejando estos datos con los lindes de las casas que aparecen en la Planimetría, tenemos la certeza de que la suya se correspondía con la marcada con el número 8 en la manzana 387¹⁰⁵ y que hemos señalado de amarillo en el plano que mostramos:



Calle Mayor, Madrid 1757

¹⁰⁴ A.P.SG.: *Libro de matrícula 1700-1710*. s/f. Comprende una relación por cada año. El orden de las casas de la calle Mayor serían las del licenciado Melchor de Molina, también conocida como “la torrecilla de la Puerta del Sol” y corresponde a toda la manzana 386 hasta el callejón del Arenal, también llamado callejón de la Duda, desaparecido con la reforma de la Puerta del Sol a mediados del siglo XIX (la actual Travesía del Arenal nada tiene que ver con esta antigua calle, ya que la existente se abrió en 1853, rompiendo en dos la manzana 387).

Tras el citado callejón del Arenal estaba la manzana 387, que comenzaba con el palacio del conde de Oñate y, a continuación, se disponían las casas de Francisco Vera, del Correo, otra de Francisco Vera, Matías Parada, Orejón, otra administrada por Jaúregui y las de Cristóbal de Robles. Continúa la relación con la casa del tirador de oro Antolín de Casanova, de la Compañía de Jesús, de Urban Legasa, del Almirante y del conde de Morales, coincidiendo por tanto con las 13 casas que aparecen en la Planimetría en el tramo de la calle Mayor comprendido entre el callejón del Arenal y la calle de los Coloreros. Como curiosidad, queremos añadir que las dos casas que en los libros de matrícula figuran a nombre de Francisco Vera, en la Planimetría constan como pertenecientes a Dorotea Ollauri, miembro de una de las más ilustres familias jarreras, con la que nuestro pintor estuvo muy vinculado.

¹⁰⁵ *Planimetría general de Madrid* (1757), 316.

Nuestra opinión se ve reforzada por distintas noticias como, por ejemplo, que el 4 de julio de 1809 un particular publicó un aviso en el *Diario de Madrid*, en el que dice vivir en “la calle Mayor, casa de la Estera, número 8”¹⁰⁶, coincidiendo, por tanto con la que hemos marcado. El edificio fue demolido, levantándose en su lugar el destinado para la Compañía Colonial, construido entre 1906 y 1909 por Miguel Mathet Coloma y Jerónimo Pedro Mathet Rodríguez, cuya imagen se muestra a continuación:



Edificio de la Compañía Colonial, calle Mayor de Madrid

Como decíamos al principio de este capítulo, Francisco Zorrilla ejerció como pintor fundamentalmente en la villa y corte de Madrid; ahora bien ¿cuándo, cómo y por iniciativa de quién partió de Haro, con qué ayuda contó para el viaje? Son preguntas que debemos plantearnos y a las que intentaremos dar respuesta, en los capítulos dedicados a su formación y a su clientela, aunque lo que parece seguro, al figurar en los registros parroquiales que hemos visto como “Francisco Zorrilla, el pintor” es que, aunque no concluyese su aprendizaje con Manuel Ortiz de Puelles, con 23 años ya se había establecido por su cuenta en la Corte donde, en fecha tan temprana como 1702, ya se le identifica en los registros por su profesión de pintor, lo que indica que su formación habría concluído.

Asimismo, queremos recoger el hecho de que Francisco Zorrilla no era el único pintor que vivía en el edificio, ya que allí residía también José Solas, a quien hemos documentado testificando en dos expedientes matrimoniales, el 5 de septiembre de 1705 y el 5 de octubre de 1708, en los que declaraba ser pintor, de 42 y 48 años respectivamente, y vivir en la calle Mayor, casas de Cristóbal de Robles, añadiendo en el último expediente “en la “casa de la Estera”¹⁰⁷ y que el 5 de julio de 1706 efectuó la tasación de las pinturas que formaban parte del capital que el abaniquero Francisco de la Peña aportaba para su matrimonio con

¹⁰⁶ *Diario de Madrid* (4 de julio de 1809), 16.

¹⁰⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Cajas 3506, 13 y 3538, 48.

Francisca Sánchez Ventero; si en el nombramiento de tasadores se denomina a José Solas como “del arte de la pintura”, al inventariarse las deudas a favor del citado Francisco de la Peña, aparece una de José Solas, indicándose que su profesión es la de abaniquero¹⁰⁸.

El 9 de julio de 1703 Francisco Zorrilla apadrinó a una niña llamada Juana Paula, hija de Juan Martínez y de María Rodríguez, que había nacido el 25 de junio anterior¹⁰⁹.

Juan Martínez era natural de Madrid, mientras que su mujer lo era del lugar de Chavaga, en el obispado de Lugo¹¹⁰; Juana Paula fue la segunda de los seis hijos nacidos del matrimonio: el 10 de agosto de 1701 nació José Esteban, el primogénito, siendo amadrinado por su tía Josefa Próspera Tamayo¹¹¹, y posteriormente lo harían María de la Merced (29 de septiembre de 1705), Josefa Antonia (8 de diciembre de 1707) que suponemos fallecería muy pronto pues, poco después, el 22 de mayo de 1710 bautizaron otra hija con idéntico nombre¹¹² y, por último Tiburcio Francisco José (10 de febrero de 1714)¹¹³.

En los primeros años, el matrimonio vivía en las mismas casas que Francisco Zorrilla, aunque en un piso más alto, y la amistad entre ellos debió de ser bastante estrecha, pues en 1704 decidieron cambiar de domicilio¹¹⁴, instalándose los tres juntos, en compañía de otra mujer, llamada Antonia Trigo, en un cuarto ubicado en el último piso de una casa propiedad del marqués de La Granja¹¹⁵,

¹⁰⁸ A.H.P.: Protocolo 14098 (Félix del Valle), 11. Entre los deudores también figura el abaniquero Francisco Álvarez quien, sin duda, es la persona que figura como testigo en el matrimonio de Francisco Zorrilla, como más adelante veremos. El 3 de diciembre de 1715 el abaniquero Francisco de la Peña otorgará escritura de obligación a favor de José Solas, por cierta cantidad que le debía (A.H.P.: Protocolo 15145 (Pedro Campillo Rubio), 251), ratificada por Francisca Sánchez Ventero, viuda de Francisco de la Peña, el 20 de marzo de 1721 (A.H.P.: Protocolo 15147 (Pedro Campillo Rubio), 58).

¹⁰⁹ A.P.SG.: *Libro de bautismos 1700-1713*, 131.

¹¹⁰ Muy próxima a Monforte de Lemos.

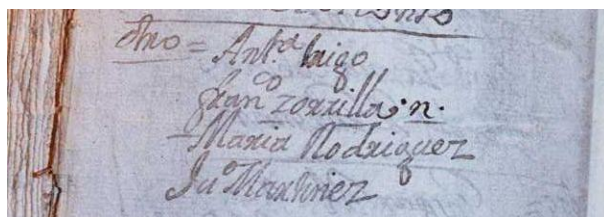
¹¹¹ A.P.SG.: *Libro de bautismos 1700-1713*, 47.

¹¹² Ibidem, 228v, 324 y 424, siendo apadrinadas por Agustín Tamayo, Josefa Próspera Tamayo y Fernando de la Paz. Los dos primeros aparecen registrados en la misma casa que Francisco Zorrilla, concretamente en la taberna.

¹¹³ A.P.SG.: *Libro de bautismos 1713-1722*, 20, su padrino fue Tiburcio de Quiñones.

¹¹⁴ A.P.SG.: *Libro de matrícula 1700-1710*. Lógicamente nos preguntamos qué puede significar la “n” que aparece añadida en el registro de Francisco Zorrilla tras su nombre, al igual que en el de otras personas, creyendo que puede tratarse de aquellas que no cumplieron con la obligación de comulgar por Pascua, seguramente por haber dejado el vecindario, lo que en nuestro caso coincide con la fecha en que el pintor se había trasladado a la parroquia de San Justo.

¹¹⁵ En estos años el título lo detentaba Luis Antonio Oviedo.



Matrícula de la parroquia de San Ginés de Madrid, 1704

que se ubicaba prácticamente enfrente de su anterior morada, ya que no debía de resultar fácil abandonar la zona, tan atractiva que inspiró la siguiente aleluya:

“Es mucha calle, Señor,
La hermosa calle Mayor”¹¹⁶.

La nueva casa se localizaba en la manzana 195, en la zona de la calle Mayor conocida como “Portal de los Joyeros”, que corresponde al tramo comprendido entre las calles de San Cristóbal y Boteros, siendo la marcada como casa 13 que, en 1757, cuando se realiza la Planimetría, pertenecía a María Josefa de Herrera y Rueda, condesa de la Granja; la hemos señalado de verde en el plano anterior y creemos se correspondería en la actualidad con la casa de la calle Mayor número 17, cuya imagen mostramos,



Calle Mayor núm. 17, Madrid

Sin embargo, en la matrícula para el año de 1705, en dichos “apuestos al último”, sólo figuran Juan Martínez y María Rodríguez¹¹⁷ quienes residieron en el Portal de los Joyeros de la calle Mayor hasta el final de sus días, en casas de

¹¹⁶ SEPÚLVEDA, Ricardo: *Costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados*. Madrid Viejo (1888). Facsímil Fernando Plaza del Amo, Madrid 1990, 216.

¹¹⁷ A.P.SG.: *Libro de matrícula 1700-1710*.

Francisco Muñoz de Castro. Juan Martínez falleció el 4 de noviembre de 1734, sin hacer testamento “por no tener de qué”¹¹⁸, sobreviviéndole su mujer hasta el 29 de julio de 1743¹¹⁹; ninguno de los documentos localizados indican cuál fue su profesión¹²⁰, aunque quizá fuese zapatero¹²¹.

Por lo que respecta a la cuarta persona que compartía la vivienda, Antonia Trigo, era hija de Jacinto Trigo Figueroa y de Lorenza Meléndez, vecinos de Juan Martínez desde 1701. El 18 de febrero de 1704 era enterrada en la parroquia de San Ginés¹²²; si bien en su partida de defunción se indica que había otorgado una declaración de pobre ante el escribano Fernando Sánchez Castro el 7 de enero de 1704, el documento no aparece en el legajo correspondiente, aunque sí el de su padre, otorgado el 10 de agosto de 1702¹²³.

De nuevo nos encontramos con una persona emparentada con personas vinculadas al mundo del abanico, pues tanto Jacinto como Pedro Trigo (padre y hermano respectivamente de Antonia Trigo) fueron pintores de abanicos, figurando entre los nueve firmantes que solicitaron formar gremio propio¹²⁴ y quizá también fueran familia del abaniquero Manuel Trigo, cuya morada, en la plazuela de Herradores, estaba muy próxima a la casa de la Estera¹²⁵.

En cuanto a Francisco Zorrilla, el hecho de no aparecer inscrito en la matrícula de 1705 y que en la de 1704 figure con una “n” detrás de su nombre, se debe a un nuevo cambio de domicilio; según se indica en su expediente

¹¹⁸ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 218.

¹¹⁹ Ibidem, 416v. En la partida de defunción se indica que María Rodríguez había otorgado declaración de pobre ante Manuel de Peralta y Tovar pero el documento no aparece entre los protocolos del citado escribano.

¹²⁰ Respecto a sus hijos, creemos que sólo María y Josefa llegaron a edad adulta, ya que son las únicas que aparecen en algún momento registradas en los libros de matrícula, bien como párvulas o ya como adultas (libros de 1715 y 1720). María casó el 4 de septiembre de 1724 con Isidro Rodríguez (criado del organista del convento de San Felipe el Real), mientras que Josefa lo hizo el 26 de enero de 1727 con Tomás Rodríguez (A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1707-1725*, 477v y *Libro de matrimonios 1725-1742*, 52v). Ni en las partidas de matrimonio ni en los expedientes matrimoniales testifican los padres de la novia (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Cajas 3730, 75 y 3775, 2).

¹²¹ El 18 de mayo de 1702 Juan Martínez, zapatero que declara vivir en la calle Mayor, en la casa de José Robles, testifica en el expediente matrimonial de Agustín Tamayo y Paula Vázquez (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3476, 59).

¹²² A.P.SG.: *Libro de difuntos 1696-1708*, 323.

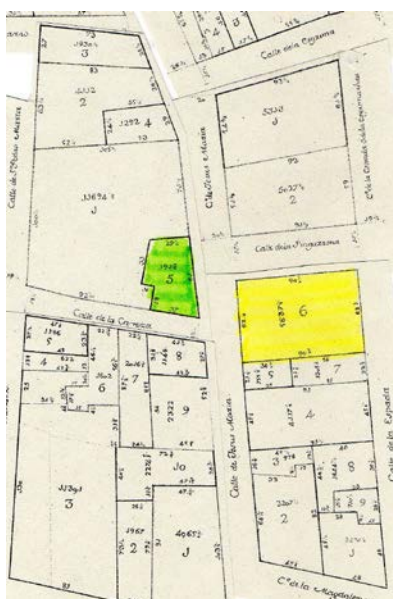
¹²³ A.H.P.: Protocolo 9125 (Fernando Sánchez Castro), 311. Por dicho documento sabemos que era gallego, que en dicha fecha su mujer ya había fallecido y que del matrimonio quedaron dos hijos, Antonia y Pedro. Figura como testigo Juan Martínez. Quizá Pedro Trigo fuera abaniquero pues una persona de este nombre, y con esta profesión, figura como testigo el 6 de febrero de 1710 en un expediente matrimonial (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3565, 45).

¹²⁴ PÉREZ DE LAS HERAS, María del Carmen: “Desde la antigüedad al siglo XVIII, la edad de oro del abanico”. *G.A.* nº 139 (1996), 50-55.

¹²⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3756, 109.

matrimonial, aproximadamente desde marzo de 1704 se había mudado a la calle “Jesús María, en casas de don Miguel Reinante”.

La calle de Jesús y María comienza en la calle de la Magdalena para llegar a la plaza de Lavapiés y las casas de la misma se sitúan en las manzanas 11, 12, 46, 47, 48, 49 y 50 de la Planimetría, a las que corresponde el fragmento de plano que se inserta,



Calle de Jesús y María, Madrid 1757

Respecto a la identificación de la casa en la que vivió, hemos localizado dos edificios propiedad de la familia Reynalte¹²⁶, uno en la manzana 12, el señalado con el número 6 (marcado en amarillo) perteneciente a Manuel Reynalte, esquina a la calle de la Pingarrona (en la actualidad, calle de Soler y González), con vuelta a la de la Espada y, el segundo, en la manzana 46, señalado con el número 5 (marcado en verde), de Luisa Reynalte, formando esquina a la calle de la Cabeza.

Siguiendo la declaración realizada por Francisco Zorrilla, en septiembre de 1705 volvió a mudarse, trasladándose a unas casas propiedad de los herederos de Andrés Vázquez, en la calle de la Comadre.

La calle de la Comadre de Granada (en la actualidad, calle del Amparo), tiene un trazado prácticamente paralelo a la de Jesús y María, empezando en la calle de la Esgrima para terminar en el entonces conocido como barranco de

¹²⁶ *Planimetría general de Madrid* (1757), 25 y 56.

Lavapiés y se corresponde con las manzanas 49 a 53 y 56 a 60 de la Planimetría, siendo su trazado el señalado en el siguiente plano:



Calle de la Comadre, Madrid 1757

Revisados los datos de la Planimetría, no aparece ninguna casa perteneciente a una persona apellidada Vázquez, por lo que no podemos precisar en cuál de ellas vivió nuestro pintor; el propietario de las mismas puede corresponder al registro localizado en la parroquia de San Justo, relativo a la muerte de Andrés Vázquez, casado con María Vindela, que falleció el 3 de diciembre de 1692 en la “esquina de la calle de la Comadre, casas propias”¹²⁷ pero la información no es suficientemente precisa para llegar a conclusión alguna.

Este último traslado sin duda estuvo motivado porque, un mes más tarde, el 16 de octubre de 1705 se abrió su expediente matrimonial por el escribano Manuel Álvarez de Nava, que trabajaba en el oficio del notario eclesiástico Domingo de Goitia¹²⁸ para su matrimonio con Manuela Tagle, en el que actuaron como testigos Francisco Álvarez y Bartolomé García quienes declararon conocer

¹²⁷ A.P.SJ.: *Libro de difuntos 1689-1699*, 112. El 27 de noviembre de 1692 había otorgado testamento, por el que sabemos que era hijo de Alonso Vázquez y María Miño (ambos de Toledo y residentes en Alcalá de Henares), declarando como herederos a sus ocho hijos: Antonio, María Justa (casada con Gregorio Brea), Simón, Andrés, Isidro, Francisca (casada con Manuel Barcenilla), Manuela (mujer de Juan de Bustamante) y Paula Vázquez Vindela. Una de sus mandas testamentarias es un legado para la canonización de sor Juana de la Cruz (A.H.P.: Protocolo 11051 (Juan Manuel Pérez Alvis, 828). Tampoco aparece en la Planimetría ninguna casa propiedad de personas apellidadas Brea, Barcenilla o Bustamante.

¹²⁸ A.D.M.: *Libro registro de repartimiento de matrimonios. Año 1705*. s/f y el expediente en la Caja 3507, 1.

a Francisco Zorrilla desde hacía siete años, es decir, tras su llegada a Madrid a finales de 1698 o principios de 1699.

Bartolomé García era natural de Zaragoza, donde debió de nacer hacia 1670, llegando a Madrid en 1697, estando domiciliado en las calles de Fuencarral y de San Bartolomé, dedicándose al arte de la seda¹²⁹.

Especial fue la vinculación que debieron tener Francisco Zorrilla y Francisco Álvarez, pues no sólo actuó como testigo en este expediente, sino también de la carta de dote aportada por la novia, así como en la ceremonia del matrimonio entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle. Pintor de abanicos, tenía su domicilio en la calle de San Marcos y debió de nacer hacia 1685¹³⁰. Asimismo, una persona con este nombre será testigo del poder otorgado por Zorrilla a favor de procuradores en 1733, como más adelante se indicará.

Por lo que respecta a la novia, Manuela Tagle declaró ser natural de la localidad palentina de Nestar, hija de Juan Tagle y Alfonsa Terán, siendo parroquiana de San Justo y Pastor por vivir en la calle del Duque de Alba, aunque previamente había vivido en las de Juanelo y Jesús y María, siempre en casas de don Diego de San Juan¹³¹. Presentó como testigos a Antonio Redondo, labrador, domiciliado en la calle de Atocha, casas de Jose Ipiña Arrieta y Manuel de Artola, alcalde de la real cárcel de la galera, quienes afirmaron conocer a Manuela Tagle “de nueve años a esta parte”, lo que indica que, por lo menos, desde 1697 se encontraba en Madrid. Como curiosidad, añadiremos que, mientras que Francisco Zorrilla declara ser de edad de 24 años, que es la que realmente tenía, no ocurre lo mismo con la novia, que dice tener 19 años, cuando también contaba 24.

Si bien en el expediente se indica que la ocupación de Antonio Redondo era la del labrador, creemos que era mayordomo de los hospitales y, más concretamente, del de la Pasión, ya que el 31 de diciembre de 1709 Antonio Redondo y José Melero acuerdan separar la labor que hasta entonces

¹²⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales caja 3481, 16 y 3484, 98.

¹³⁰ Aunque hemos localizado un pintor llamado Francisco Álvarez, casado con Magdalena de las Heras, por los datos que se desprenden de su expediente matrimonial el 15 de enero de 1700, no puede tratarse de la persona que aparece como testigo del matrimonio de Francisco Zorrilla, al no coincidir ni el año de nacimiento (en este caso, 1678) ni el domicilio (dice ser vecino toda su vida de la parroquia de San Sebastián, por vivir junto al Corral de la Cruz). Ibidem, Caja 3453, 62.

¹³¹ En la Planimetría de Madrid, no aparece Diego de San Juan como propietario de casas en ninguna de estas tres calles, aunque en la manzana 11, la casa número 8 (calle de Jesús y María) se indica que perteneció a los herederos del doctor Villarroel, pudiendo ser en ella donde vivió Manuela Tagle, al ser Diego de San Juan uno de los administradores de las memorias fundadas por el doctor Damián de Villarroel, que dotaron a Manuela Tagle.

desempeñaban conjuntamente como mayordomos de los hospitales, quedándose el primero con el de la Pasión y, el segundo, con el Hospital General¹³².

El 10 de febrero de 1711, como “mayordomo proveedor del hospital de la Pasión y del colegio de niños desamparados”, apoderó a su sobrino Francisco Torices al tener que ausentarse de Madrid, siendo Manuel Artola testigo del documento¹³³. No fue muy larga la ausencia, porque el 22 de diciembre de ese mismo año, escrituró la obligación del abasto de pan y huevos para los hospitales¹³⁴; el 23 de marzo de 1718, junto a Silvestre Fernández y a Nicolás Mazarracín, fue nombrado testamentario de Antonio Andrés, médico en los reales hospitales¹³⁵ y le hemos documentado hasta el 24 de diciembre de 1718, cuando firmó la obligación de continuar ejerciendo como mayordomo o administrador del Hospital en el siguiente año de 1719¹³⁶.

Nuestra opinión de que se trata de la misma persona que testificó en el expediente matrimonial de nuestro pintor se ve reforzada porque su mujer, Catalina Estévanez, era natural de Nestar, es decir, paisana de Manuela Tagle, la mujer de Zorrilla.

Antonio Redondo¹³⁷ y Catalina Estévanez habían contraído matrimonio en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid el 9 de enero de 1696, fecha en la que vivían en el mesón del Galgo, en la Cava Baja¹³⁸, de cuya relación nacieron Lorenza (26 de noviembre de 1696¹³⁹), Úrsula (30 de octubre de 1698¹⁴⁰), María (10 de abril de 1701¹⁴¹), Bernardo, María Ramón y Paula María.

El 5 de mayo de 1710, Catalina Estévanez, encontrándose enferma, otorgó un poder para testar, dejando a su marido como tutor de sus hijos (María, nacida en 1701, debía de haber fallecido antes, al no ser citada en el documento) y nombrando como testamentarios a su marido y al padre trinitario descalzo fray Pedro de San Bernardo¹⁴².

¹³² A.H.P.: Protocolo 24789 (Manuel Lorenzo Sendin), s/f, precede al folio 11. El legajo presenta una foliación distinta para cada año.

¹³³ Ibidem, 22.

¹³⁴ Ibidem, 196.

¹³⁵ A.H.P.: Protocolo 24790 (Manuel Lorenzo Sendin), 26

¹³⁶ Ibidem, 146.

¹³⁷ No está claro su lugar de nacimiento, pues en algunos documentos dice ser natural de Guazal (Ávila) y, en otros, de Aguasal (Oviedo).

¹³⁸ A.P.SJ.: *Libro de matrimonios 1695-1702*, 13. El expediente matrimonial no añade ningún dato relevante (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3595, 12).

¹³⁹ A.P.SJ.: *Libro de bautismos 1696-1699*, 116.

¹⁴⁰ Ibidem, 355v. Tanto Lorenza como Úrsula nacieron en el domicilio familiar en la casa de la tahona, en la Cava Baja.

¹⁴¹ A.P.SJ.: *Libro de bautismos 1699-1702*, 277, aunque el domicilio seguía estando en la Cava Baja, habían pasado a residir en las casas de la Villa.

¹⁴² A.H.P.: Protocolo 24789 (Manuel Lorenzo Sendin), 95.

Catalina falleció el 7 de mayo de 1710, siendo enterrada en la bóveda de la capilla de San Nicolás de Bari, en la iglesia del colegio de los Desamparados y unos días más tarde, el 13 de junio, Antonio Redondo otorgó testamento en virtud del poder que le había conferido su esposa¹⁴³.

Por lo que respecta a Manuel Artola, era natural de Madrid, donde nació hacia 1663, y, aparte de alcalde de la real cárcel de la galera, en cuya casa vivía (edificio situado al final de la calle de Atocha, junto al hospital de la Pasión) fue secretario de los hospitales¹⁴⁴ (tanto del de la Pasión como del Hospital General, casi contiguo al anterior).

Natural de Madrid, era hijo de Pedro Artola y de Magdalena Romero, y estuvo casado en primeras nupcias con Ángela Calatayud¹⁴⁵, con quien tuvo seis hijos: Josefa¹⁴⁶, Pedro¹⁴⁷, Manuel Vicente¹⁴⁸, Juana¹⁴⁹, Bartolomé¹⁵⁰ y

María Redondo, una de las hijas del matrimonio, hizo declaración testamentaria el 28 de julio de 1716, encontrándose enferma, a la edad de once años; afirma no tener bienes y deja todo lo relacionado con su entierro a la elección de su padre (A.H.P.: Protocolo 24790 (Manuel Lorenzo Sendín), 184).

¹⁴³ A.H.P.: Protocolo 24790 (Manuel Lorenzo Sendín), 118.

¹⁴⁴ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3640, 50.

¹⁴⁵ Ángela Calatayud debía de estar emparentada con Juana Calatayud, esposa de Francisco Escobedo, y Manuel Artola actúa como testigo en su testamento otorgado el 25 de noviembre de 1700 (A.H.P.: Protocolo 14245 (Juan Muñoz Cobos), 418). Años más tarde, Francisco Zorrilla tasará los bienes que quedaron a la muerte de Francisco Escobedo.

¹⁴⁶ Josefa Artola, con 15 años, había otorgado palabra a Manuel Bardasco, si bien ambos hacen apartamiento de la palabra dada el 30 de agosto de 1700 (A.H.P.: Protocolo 13818 (Diego Reina), 403). Poco después, el 3 de noviembre de 1700, contrajo matrimonio con José Galindo (A.P.SS: *Libro de matrimonios 1695-1704*, 280 y A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3445, 45) habiéndose otorgado carta de dote a su favor el 31 de octubre de 1700. Su marido falleció antes del 26 de septiembre de 1709; en esta fecha, solicitó que la plaza de portero de cadena del real Palacio de la que era propietaria y que por cédula expedida en Barcelona el 4 de febrero de 1708 se había concedido a José Galindo, se adjudicase a Manuel Vicente de Artola, su padre, por haber fallecido su marido. En el documento figura como testigo Antonio Redondo (A.H.P.: Protocolo 14664 (Lorenzo Sendín), 647).

El 4 de febrero de 1711 contrajo nuevamente matrimonio con el escribano Bartolomé Boitia (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1708-1714*, 117) otorgándose ese mismo día la carta de dote (A.H.P.: Protocolo 14664 (Lorenzo Sendín), 699). El 1 de septiembre de 1719 el matrimonio, como principales, y su padre Manuel Artola, como fiador, se obligaban a la guarda y custodia de la ropa de servicio del hospital de la Pasión, ya que Josefa gozaba la plaza y empleo de ropera mayor del mismo (A.H.P.: Protocolo 24790 (Lorenzo Sendín), 84).

Bartolomé Boitia falleció el 4 de diciembre de 1719 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1717-1724*, 203) y Josefa volvió a contraer matrimonio, esta vez con el platero Manuel Francisco Ferrari (A.H.P.: Protocolo 15034 (Juan Manuel Sacristán), 310), el documento está fechado el 27 de septiembre de 1731. Josefa falleció el 25 de diciembre de 1757 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1755-1760*, 230v).

¹⁴⁷ Hemos localizado a dos personas llamadas Pedro Artola, una al servicio del Rey, como capitán del regimiento de Sevilla (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3859, 90) y otro, presbítero (A.H.P.: Protocolo 24789 (Lorenzo Sendín), 19 (1711), que suponemos es el que nos interesa, ya

Margarita¹⁵¹. Su mujer falleció el 23 de mayo de 1699, siendo enterrada en público en el hospital de la Pasión, “por haber elegido la sepultura su marido”¹⁵².

El 20 de agosto de 1699 se abrió el expediente para su matrimonio con Mariana Lozano, debiendo pedir dispensa por ser los contrayentes parientes, afirmando en la documentación presentada ser pobres ya que, aunque fuese alcalde de la galera, el estipendio que recibía era escaso¹⁵³. Finalmente, el 4 de enero de 1700 se celebró el matrimonio en la parroquia de San Martín, velándose el 3 de noviembre de 1700 en el oratorio de la cárcel¹⁵⁴. Mariana falleció sin haber dejado descendencia el 8 de mayo de 1702, siendo enterrada en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados del citado hospital¹⁵⁵.

El 25 de marzo de 1703 se celebró el matrimonio de Manuel Artola y Ana María Alcoz¹⁵⁶ en la parroquia de San Sebastián, siendo la ceremonia de

que era colector del hospital de la Inclusa. Falleció de repente en la calle del Carmen, abintestato el 3 de febrero de 1716, siendo enterrado un día más tarde en la iglesia del citado hospital (A.P.SG.: *Libro de difuntos 1709-1725*, 248v).

¹⁴⁸ De Manuel Vicente Artola únicamente sabemos que estuvo casado con Francisca Medel, celebrándose la ceremonia de velaciones el 30 de mayo de 1714 en la capilla de Santa Rita del convento de agustinos recoletos (A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1711-1720*, 116v).

¹⁴⁹ Juana Artola se casó el 12 de agosto de 1714 con el escribano Manuel Arredondo (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1714-1721*, 14), notario de los partidos de Hita, Talamanca y Uceda (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3611, 7), quien falleció antes del 9 de mayo de 1724, fecha en la que su viuda otorgó carta de pago a favor del tesorero de las rentas reales, por las cantidades adeudadas a su difunto esposo por su sueldo como escribano (A.H.P.: Protocolo 14684 (Manuel Retes Velasco), 360).

Juana Artola contrajo nuevas nupcias con Diego Ferrari (a quien suponemos emparentado con Manuel Francisco Ferrari, el marido de su hermana Josefa). Juana falleció en su casa de la calle de Santa María el 12 de noviembre de 1728 y, aunque se declaraba sin bienes, nombró como herederos a sus hijos María Arredondo (del primer matrimonio) y Nicolás y Manuel Ferrari (del segundo) (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1724-1728*, 412).

¹⁵⁰ Bartolomé Artola, encontrándose enfermo, otorgó declaración de pobre el 27 de diciembre de 1710 a favor de su padre si bien afirmaba no tener bienes por estar bajo la patria potestad de sus padres (A.H.P. Protocolo 24789 (Lorenzo Sendín), 293), falleciendo el 19 de enero de 1711, a los 18 años (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1710-1717*, 44v).

¹⁵¹ Margarita Artola, viuda del alguacil Francisco Ferrari (a quien suponemos emparentado con Manuel Francisco y Diego Ferrari), falleció el 19 de diciembre de 1733 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 417v) tras haber hecho declaración de pobre el día 14 (A.H.P.: Protocolo 16013 (Alfonso García Navarro), 900). También su marido, encontrándose enfermo, el día 15 de diciembre de 1733 otorgó una escritura por la que se declaraba pobre de solemnidad, pidiendo ser enterrado en la parroquia de San Sebastián y nombrando como herederas a sus hijas Antonia Manuel y María Ferrari (A.H.P.: Protocolo 16844 (Hipólito Francisco Jericó), 24).

¹⁵² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1697-1705*, 236v.

¹⁵³ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3438, 15. Uno de los testigos será Francisco Escobedo (oficial de la Contaduría del Reino, que declaró conocer a ambos contrayentes desde hacía 18 años).

¹⁵⁴ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1695-1704*, 280v.

¹⁵⁵ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1697-1705*, 486.

¹⁵⁶ En ocasiones, el apellido figura como Olcoz.

velaciones el 8 de septiembre de 1704, asimismo en el oratorio de la cárcel¹⁵⁷. Ambos otorgaron testamento el 5 de diciembre de 1710, documento en el que se indica que en su primer matrimonio no se otorgó carta de dote, lo que sí hizo en el segundo¹⁵⁸, encontrándose sanos pero pidiendo, cuando llegase el momento de su fallecimiento, ser enterrados en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados del camposanto del hospital de la Pasión, por ser congregantes, cumpliéndose su voluntad pues a la muerte de Ana María Alcoz, el 20 de diciembre de 1719, fue enterrada en dicho Hospital¹⁵⁹.

Unos meses más tarde, el 6 de julio de 1720 otorgó carta de dote a favor de Mariana Serrano Tapia, así como capital de sus bienes¹⁶⁰, celebrándose el matrimonio al día siguiente en la parroquia de San Justo¹⁶¹ y velándose, como en los casos anteriores, en el oratorio de la cárcel el 25 de julio de ese mismo año¹⁶² y de cuyo matrimonio nació un hijo, Antonio José.

El 23 de noviembre de 1721 otorgaron su testamento¹⁶³, nombrando como testamentarios a Silvestre Félix Romo y a Pablo Félix Caño, este último contador del Hospital General, con quien debía tener una estrecha relación, ya que recíprocamente testificaron en sus respectivos matrimonios y asimismo había sido nombrado testamentario por Ana María Alcoz¹⁶⁴.

Manuel Artola falleció el 6 de julio de 1723, siendo enterrado en la capilla de los Desamparados del camposanto del hospital de la Pasión¹⁶⁵. El 8 de octubre de 1723 Manuel Ferrari (como marido de Josefa Artola) y Juana, Margarita y Manuel Vicente Artola otorgaron un poder a favor de procuradores para que pudiesen realizar los autos que se considerasen precisos tras la muerte de su padre¹⁶⁶.

¹⁵⁷ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1695-1704*, 407v. El 15 de marzo se escrituró el capital de Manuel Artola, y el 20 de abril el de la dote de Ana María Alcoz (A.H.P.: Protocolo 13361 (Justo Somovilla), 508 y 514).

¹⁵⁸ Afirma que se otorgaron a favor de Mariana Lozano el 12 de septiembre de 1703 ante Juan de Ledesma, escribano del que no se conservan legajos.

¹⁵⁹ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1717-1724*, 206v.

¹⁶⁰ A.H.P.: Protocolo 15091 (Nicolás Yebra Camargo), 401.

¹⁶¹ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1720-1727*, 23 (el expediente matrimonial no añade datos relevantes, A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3684, 21).

¹⁶² A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1714-1721*, 328v.

¹⁶³ A.H.P.: Protocolo 15091 (Nicolás Yebra Camargo), 486

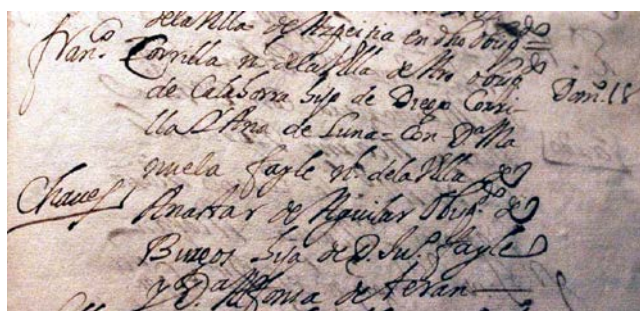
¹⁶⁴ Pablo Félix Caño era cuñado de Manuel Artola, al estar casado con Josefa Alcoz (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3464, 103).

¹⁶⁵ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1717-1724*, 443v

¹⁶⁶ A.H.P.: Protocolo 15092 (Nicolás Yebra Camargo), 110. Mariana Serrano Tapia volvió a contraer matrimonio con el platero Gaspar Salinero Moral el 3 de junio de 1726, siendo testigos del expediente matrimonial Diego y Manuel Ferrari (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3756, 74).

Por último, creemos preciso señalar que la relación de Antonio Redondo y de Manuel Artola con Manuela Tagle quizá se hubiese reforzado a través de Juan de Terán. Sabemos que una persona con este nombre, que en 1679 era “estudiante”, fue el padrino en su bautizo y, otra, también así llamada, fue quien ofició el sacramento; quizá una de ellas sea el presbítero que se ocupaba de administrar el hospital de Nuestra Señora de la Inclusa y de niños expósitos en 1712¹⁶⁷, fallecido el 30 de junio de 1724 en Reinosa (Cantabria), aunque se anotó la partida de defunción en el libro correspondiente de la parroquia de San Ginés de Madrid¹⁶⁸.

Volviendo al matrimonio de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, unos días más tarde de haberse incoado el expediente, los domingos 18 y 25, y el miércoles 28 de octubre¹⁶⁹ de 1705 se hacían las amonestaciones en las parroquias donde habían estado matriculados los novios: Santa Cruz, San Ginés y San Justo, habiendo podido localizar el registro de las realizadas en la iglesia de San Ginés en la que, como hemos dicho, el pintor fue parroquiano durante cuatro años¹⁷⁰:



Amonestaciones, parroquia de San Ginés de Madrid

El día 18 de octubre Francisco Zorrilla otorgó carta de pago y recibo de dote a favor de su esposa¹⁷¹, que se vería aumentada días después, el 3 de noviembre, fecha en que le fue entregado el importe de dos prebendas¹⁷². Del primero de estos documentos fueron testigos Salvador Jordán, Francisco Álvarez y Manuel de San Juan y de las dos cartas de pago sucesivas José de Santa María y Pedro Rodríguez, acompañados de Luis Orbera en un caso y, nuevamente, de Salvador Jordán, en el otro.

¹⁶⁷ A.H.P.: Protocolo 24789 (Manuel Lorenzo Sendín), 168.

¹⁶⁸ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1709-1725*, 457.

¹⁶⁹ Festividad de los santos Simón y Judas.

¹⁷⁰ A.P.SG.: *Libro de amonestaciones 1696-1706*, 272. El apellido correcto de la novia era Tagle.

¹⁷¹ A.H.P.: Protocolo 12668 (Francisco Fernández de la Carrera), 495-498.

¹⁷² *Ibidem*, 518-519v.

En relación con dichas personas, Manuel de San Juan era portero de cadena del Rey, sobrino de Diego de San Juan¹⁷³ (beneficiado en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, que suponemos sería el propietario de las casas donde Manuela Tagle declara haber vivido) y el administrador de las memorias fundadas por Diego de San Juan¹⁷⁴, de las cuales procede una de las prebendas concedidas a la novia, y la vida le unirá de nuevo con Francisco Zorrilla en 1717, al coincidir en la testamentaria de Sebastián Durón.

De Francisco Álvarez ya nos hemos ocupado al hablar del expediente matrimonial de los novios y, por lo que respecta a Salvador Jordán, no albergamos duda alguna de que se trata del pintor, a quien de nuevo aludiremos en otro capítulo.

Algo parecido debemos decir del último de estos testigos, Pedro Rodríguez, que también figura en dos documentos, y que, con la prudencia que un nombre tan común exige a la hora de hacer afirmaciones, quizá se trate del también pintor Pedro Rodríguez, a quien hemos documentado ejerciendo como tasador entre 1726 y 1736¹⁷⁵; por otro lado, también pudiera tratarse de Pedro Rodríguez, padre del pintor Salvador Rodríguez Jordán.

Otro aspecto que queremos subrayar es que en los tres documentos tanto Francisco Zorrilla como su mujer declararon ser “vecinos de esta villa”, extremo que hace que nos planteemos qué significado tenía la expresión “ser vecino”.

La documentación manejada nos permite diferenciar entre los términos de “natural”, “vecino” y “estante” con los que los otorgantes describen su vínculo con su lugar de nacimiento y con la localidad donde la escritura se ha realizado. Aunque pudiera parecer una reiteración, si los dos primeros coinciden, suele especificarse “natural y vecino que soy de la villa de ...” y, de ser distintos, pueden figurar los dos datos lo que, en el caso de Zorrilla haría que se declarase “natural de la villa de Haro y vecino de ésta de Madrid” si bien frecuentemente se omite el primero, apareciendo únicamente el de su vecindario. El término de estante se utilizaba por aquellas personas que se encontraban provisionalmente en la localidad donde fue otorgada la escritura.

¹⁷³ A.H.P.: Protocolo 12667 (Francisco Fernández de la Carrera), 393

¹⁷⁴ Suponemos que estaría emparentado con la persona del mismo nombre que costeó la reconstrucción de la iglesia de San Ginés, tras el derrumbre sufrido en 1642 (PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*. (1889). Facsímil Abaco, Madrid 1978, 69. Asimismo, Diego de San Juan fue quien donó un sitio de su propiedad junto al cementerio de la iglesia de San Ginés, consecutivo al que había adquirido la Congregación del Santo Cristo de San Ginés, para que se pudiese construir la capilla (A.P.SG.: Archivo de la Congregación del Santo Cristo de San Ginés, caja 34).

¹⁷⁵ Tasación de las pinturas de José Luis Abad (1726) y de Andrés Tejedo Valdés (1736). A.H.P.: Protocolos 15102 (Ambrosio Sánchez Román), 659 y 17104 (Marcos Antonio Pico), s/f, respectivamente. En la última tasación figura como Pedro Rodríguez Villarreal.

De hecho, el *Diccionario de la lengua castellana*, publicado en 1739 por la recién constituida Real Academia Española, diferencia entre

“NATURAL: el que ha nacido en algún Pueblo ò Reino”,

“RESIDENTE: el que reside o mora en algún lugar”, y

“VECINO: el que habita con otros en un mismo barrio, casa, ò Pueblo. El que tiene casa; y hogar en un Pueblo, y contribuye en él en las cargas, ò repartimientos, aunque actualmente no viva en él. Significa assimismo el que ha ganado domicilio en un pueblo, por haber habitado en él tiempo determinado por la ley”¹⁷⁶.

Según este planteamiento, en octubre de 1705 Francisco Zorrilla y su mujer o eran propietarios o llevaban viviendo en Madrid el tiempo suficiente como para poderse llamar vecinos de esta ciudad; de hecho, sabemos que habían llegado a Madrid hacía siete y nueve años, respectivamente, y el escribano que protocoliza las citadas cartas de pago afirma conocer al pintor; ahora bien ¿cómo se obtenía el derecho a ser vecino y qué obligaciones conllevaba?.

La concesión de vecindad era otorgada por los ayuntamientos; la solicitud del interesado se llevaba a la Junta correspondiente donde se decidía si se le concedía o se le denegaba, figurando la resolución en el acta levantada al efecto. El problema es que es ésta una documentación que no se ha conservado íntegramente o que, en el caso de Madrid, las solicitudes debieron de ser tan numerosas que su resolución no se acordó en Junta o, por lo menos, salvo contadísimas excepciones, no aparecen reflejadas en sus libros de Acuerdos.

Hemos examinado igualmente la documentación que se conserva de empadronamiento de vecinos en estos años, sin haber localizado el dato que precisábamos, aunque la escasez de solicitudes que han llegado a nosotros nos lleva a pensar que esta sección del archivo municipal sólo se ha conservado con carácter puramente testimonial, pues no es posible que sólo existan -a lo sumo- docenas de solicitudes en veinte años, máxime cuando ya en estas fechas Madrid era un polo de atracción para gentes de diversos orígenes y profesiones.

Por otro lado, cuando una persona llegaba a una ciudad, debía inscribirse en la parroquia a la que perteneciese su domicilio. Como vemos por el expediente matrimonial, Manuela Tagle, al haber vivido en las calles de Jesús y María, Juanelo y Duque de Alba, era parroquiana de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, mientras que Francisco Zorrilla lo fue de la de Santa Cruz (calle Imperial), San Ginés (Mayor) y Santos Justo y Pastor (Jesús y María y Comadre de Granada). Lamentablemente, sólo hemos podido constatar los libros de la

¹⁷⁶ *Diccionario de la lengua castellana*. Real Academia Española (1739). Facsímil Gredos, Madrid 1984, IV, 650; V, 593 y VI, 428, respectivamente.

parroquia de San Ginés¹⁷⁷ al ser los únicos que se han conservado íntegramente desde 1700¹⁷⁸.

Además, aunque en el caso de Madrid sí parece que todas las parroquias elaboraron esta especie de censos, no sucede lo mismo en localidades más pequeñas ya que, en la mayoría de los casos, no hay ni siquiera referencias a que en algún momento pudieran disponer de ellos.

Para nuestro pintor se nos abría una vía de búsqueda adicional, al formar parte del grupo social de los hijosdalgos, ya que los privilegios que tenían les llevaba a justificar su pertenencia a dicho estatus y a estar sujetos a periódicos empadronamientos, siendo cada parroquia la encargada de enviar al Ayuntamiento la información de los nobles e hijosdalgos que figuraban inscritos en ella. Desgraciadamente, el único documento que conservamos de este tipo para la iglesia de los Santos Justo y Pastor es de fecha 1720, cuando ya ni Francisco Zorrilla ni Manuela Tagle eran sus parroquianos, y los padres de ella habían fallecido hacía tiempo, y de la iglesia de San Sebastián no hay información alguna al respecto¹⁷⁹.

Por todo ello, sólo podemos apuntar que, antes de 1705, Francisco Zorrilla habría solicitado y obtenido ser vecino de Madrid; incluso nos aventuramos a adelantar este hecho, puesto que en un documento de abril de 1704 incluido en la partición de los bienes de su abuelo Francisco Luna, sólo dice ser “natural” de la villa de Haro mientras que de otras personas que aparecen en la documentación sí se dice que son “vecinos” de ella.

Por último, conviene señalar que la dote aportada por Manuela Tagle al matrimonio era de cierta importancia, pues 4.694 reales suponen una cantidad en absoluto desdeñable; asimismo, el hecho de que el pintor pudiese aumentar esta dote en 150 ducados, es decir 1.650 reales, hace pensar que su situación económica era algo desahogada, tras haberse hecho un hueco como pintor en la Corte y contar con una clientela determinada.

Entre los bienes de la dote, encontramos los objetos habituales en este tipo de documentos: unos cuantos muebles, entre los que destaca una cama de nogal de cuatro cabeceras de bronce, elementos clásicos de un ajuar (sábanas y almohadas,

¹⁷⁷ Conservados en el archivo de dicha parroquia.

¹⁷⁸ Únicamente parece que se han conservado los libros de matrícula de los años 1719 y 1741 de la parroquia de los Santos Justo y Pastor y del año 1741 para las de Santa Cruz, San Ginés y San Sebastián, conservados en el Archivo Diocesano de Madrid.

¹⁷⁹ Consultado el Archivo Histórico Nacional de Simancas, nos informan que no existen vecindarios, censos o empadronamientos de Madrid entre 1700 y 1750 y tampoco parece que se conserven en el Archivo de Villa, Histórico Nacional, Palacio Real ni en las respectivas parroquias.

menaje de cocina, etc.). Si el capítulo de plata se limita a unos pendientes, mayor importancia tiene el dedicado a los vestidos, entre los que encontramos, aparte de los utilizados a diario, algunas prendas ricas, descritas con detalle, por lo que no sólo sabemos en qué tipo de tejido estaban confeccionadas (raso, tafetán, ...), sino incluso su color y si llevaban o no encajes que las adornasen.

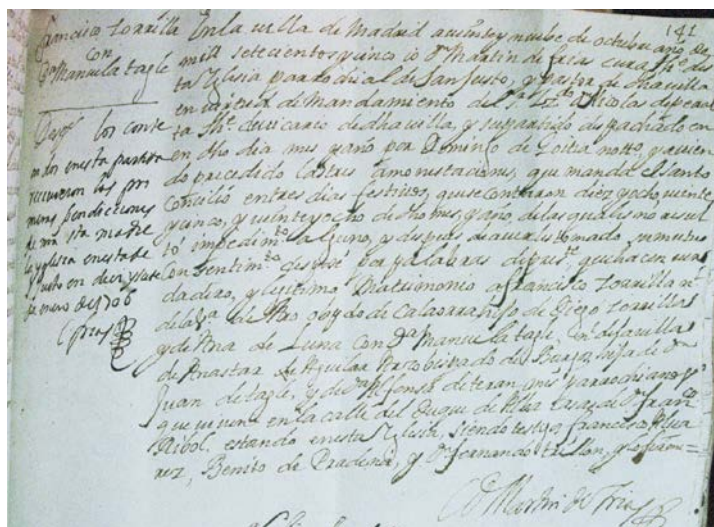
Aunque, es cierto, apenas si hay diferencia entre los objetos que aquí se nos muestran con los que aparecen en tantos otros documentos de este tenor, no podemos por menos que sentirnos algo intimidados ante la sensación de estar invadiendo el ámbito privado de Manuela Tagle, al conocer qué enseres utilizaba y cómo se vestía, tanto en su actividad cotidiana como en aquellas ocasiones especiales para las que reservaba su basquiña color perla, su jubón de tafetán color café, sus guantes, abanicos y rosarios ... Aunque, por el momento, no podamos describir sus facciones, tener la posibilidad, siquiera por un instante, de echar un vistazo al contenido de sus cofres, arquitas y bufetes, nos hacer sentirnos un tanto cómplices de esta mujer que, hace poco más de trescientos años, aportó su dote a Francisco Zorrilla.

Poco podemos aventurar, por el contrario, de las escasas pinturas que en ella figuran; al igual que para el resto de los bienes dotales, nada se dice acerca de quién se ocupó de la tasación de los mismos o, si por el contrario, se valoraron de común acuerdo. En total fueron cuatro cuadros, por importe total de 115 reales, más un espejo, objeto que generalmente suele incluirse dentro del capítulo de pinturas en inventarios y tasaciones. De autoría anónima, dos de las pinturas son paisajes, sobreventanas, y las dos restantes de asuntos religiosos, un lienzo de *Santo Domingo*, con marco negro, de dos varas de alto y, el otro, un *San Juan*, también con marco negro, pero más pequeño (una vara), cuadro quizá devocional, pues -lo adelantamos ya- el padre de Manuela Tagle tenía este nombre.

En cualquier caso, ninguno de los cuatro lienzos permaneció en poder del matrimonio, al no encontrarse ningún cuadro como los descritos entre los bienes que quedaron a la muerte de Francisco Zorrilla.

El 29 de octubre de 1705, días después de realizarse las amonestaciones, y de otorgar la carta de pago, tuvo lugar la ceremonia nupcial entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle en la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Madrid¹⁸⁰:

¹⁸⁰ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1703-1711*, 141.



Partida matrimonial, parroquia SS.Justo y Pastor de Madrid

Si bien la antigua iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid desapareció en la segunda mitad del siglo XVIII, hemos recuperado su imagen, estampada en el plano de Madrid realizado por Teixeira en 1656¹⁸¹, marcada con la letra “H”:



Parroquia de los SS. Justo y Pastor de Madrid (Teixeira, 1656)

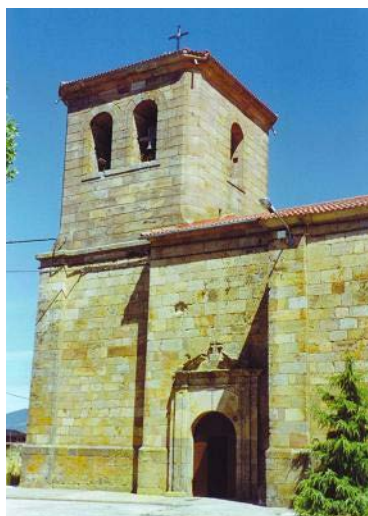
Es de suponer que, tras su matrimonio, los recién casados vivieran en el domicilio del pintor en la calle de la Comadre de Granada, en casas de los herederos de Andrés Vázquez, donde se había mudado Francisco Zorrilla tan sólo un mes antes de la boda.

¹⁸¹ TEIXEIRA, Pedro: *Topographía de la villa de Madrid*. Año 1656. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1980.

El pago de las dos prebendas que la novia aportó al matrimonio fue hecho efectivo el 3 de noviembre de 1705, otorgándose sendas cartas de pago. La primera de ellas, por importe de 825 reales de vellón, fue concedida a Manuela Tagle “como parienta en las memorias que para casar doncellas fundaron en la parroquia de San Ginés los señores Diego de San Juan, doña Andrea Pérez y el padre Damián de Villarroel”¹⁸², importe que recibieron de manos de don Diego de San Juan, presbítero y beneficiado de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, que ejercía el patronazgo de dichas memorias.

La segunda prebenda, por importe de 715 reales, correspondía a las memorias fundadas por Bartolomé Carcal en la parroquia de San Pedro, cuyo patronato recaía en el abad del cabildo eclesiástico madrileño y que fueron pagados por don Andrés del Valle, mayordomo seglar del mismo¹⁸³.

Como bien nos informa el expediente y la partida de matrimonio, Manuela Tagle Terán era natural de la villa de Nestar (Palencia), situada a 5 km. de Aguilar de Campoo (Palencia), en cuya parroquia de Nuestra Señora de la Natividad fue bautizada el 20 de abril de 1679¹⁸⁴, siendo la segunda hija de Juan Tagle y Alfonsa Terán.



Parroquia de Nª Sª de la Natividad de Nestar

Sus padres habían contraído matrimonio el 22 de enero de 1676¹⁸⁵; el 30 de agosto de 1677 bautizaron a su primera hija, Bernarda¹⁸⁶ y, tras el nacimiento

¹⁸² A.H.P.: Protocolo 12668 (Francisco Fernández de la Carrera), 318-318v.

¹⁸³ Ibidem, 319.

¹⁸⁴ A.D.Pa.: *Nestar. Libro de bautismos 1571-1689*, s/f.

¹⁸⁵ A.D.Pa.: *Nestar. Libro de matrimonios 1571-1689*, 30.

¹⁸⁶ A.D.Pa.: *Nestar. Libro de bautismos 1571-1689*, s/f.

de Manuela no hay más noticias suyas en los registros parroquiales de esta localidad. No sabemos cuándo llegaron a Madrid, ni cuál fue la profesión de Juan Tagle, pues los únicos datos que de ellos conocemos son los que se desprenden de la documentación de su hija Manuela, por lo que debieron de llegar a Madrid hacia 1697.

El que se anteponga el tratamiento de “don” y “doña” a sus respectivos nombres hace pensar que eran hidalgos; de hecho, el apellido Tagle tiene escudo heráldico, con origen en Cantabria, donde existe incluso una localidad, cercana a Suances, con este nombre.

Aunque de lo indicado en la partida de matrimonio parece desprenderse que tanto Juan Tagle como Alfonsa Terán todavía vivían en octubre de 1705, al decir “mis parrochianos que viven en la calle del Duque de Alba, casas de don Francisco Ribol¹⁸⁷”, comparándola con otros registros de la misma parroquia, comprobamos que la fórmula empleada no se refiere a los padres de la novia, sino a los novios.

En nuestra opinión, los padres de Manuela Tagle habían fallecido antes del matrimonio de su hija ya que, de lo contrario, lo lógico hubiese sido que Francisco Zorrilla otorgase la carta de pago por la dote a favor de Juan Tagle, y no de su hija Manuela como en efecto hizo.

Nuestra suposición se ve reforzada por el concepto de una de las prebendas que recibió la novia al casarse con Francisco Zorrilla, ya que la memoria fundada por el padre Damián de Villarroel, junto a Diego de San Juan y Andrea Pérez, su mujer, en la parroquia de San Ginés era para el “casamiento de huérfanas doncellas”¹⁸⁸. Asimismo, si bien no tenemos la certeza de que las memorias fundadas por Bartolomé Carcal también tuviesen como finalidad dotar huérfanas, lo cierto es que cuando, el 21 de junio de 1706, el grabador Miguel Jerónimo Ajenjo contrajo matrimonio con Manuela de Castro, otorgó carta de pago a favor de Andrés Valle, mayordomo del cabildo eclesiástico, por el importe de una prebenda correspondiente a una memoria para casar doncellas huérfanas¹⁸⁹.

En cualquier caso, desconocemos qué aconteció en sus vidas ni cuándo tuvo lugar su fallecimiento, la única noticia cierta es que fue antes de 1714, al figurar como difuntos en el poder para testar otorgado por Francisco y Manuela. No hemos localizado su partida de defunción en los archivos parroquiales

¹⁸⁷ No existe en la Planimetría ninguna casa con este propietario y no coincide con los domicilios facilitados por los novios en el expediente matrimonial.

¹⁸⁸ A.P.SG.: *Libro donde está tomada la Razón de las capellanías, memorias, patronatos de legos y de casamiento de huérfanas y otras tocantes a los señores curas propios de la parrochial de San Ginés y San Luis, su ayuda, de esta villa de Madrid.*

¹⁸⁹ A.H.P.: Protocolo 14620 (Esteban Rincón), 438.

conservados en Madrid y no parece que regresaran a Nestar, pues tampoco consta allí su muerte.

Por lo que respecta a los testigos del enlace, de Francisco Álvarez ya nos hemos ocupado y Benito de Prádena era dorador de retablos. Nacido hacia 1658, estaba casado con María Gil Baños¹⁹⁰, tenía su domicilio en la “fábrica de fideos”, en la madrileña calle del Molino de Viento y, según él mismo declara el 27 de agosto de 1701, había estado trabajando en la localidad toledana de La torre de Esteban Hambrán¹⁹¹. Suponemos que se trata de la misma persona que en 1704 fue testigo del poder otorgado por el escultor Cristóbal Martín, a favor de procuradores, para el pleito que mantenía con el pintor Isidro de Rivera¹⁹².

Fernando Trillón fue presbítero y sacristán mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor, apareciendo como testigo en un buen número de registros sacramentales de la misma y que falleció el 22 de octubre de 1735; si bien en el momento de su muerte ya no ejercía de sacristán y el domicilio donde residía pertenecía a la parroquia de San Pedro, su vínculo con la de los Santos Justo y Pastor fue tal que pidió ser enterrado en esta última iglesia, dejando un legado para la misma de 900 reales para que se hiciese un cáliz¹⁹³.

La ausencia de noticias de los padres de Manuela Tagle puede estar justificada porque tanto para ellos como para Francisco Zorrilla o para la mayoría de las personas de aquel tiempo, los avatares de su vida no pueden desligarse de los acontecimientos históricos que se sucedieron¹⁹⁴, pues los primeros años del siglo XVIII fueron tiempos revueltos, que obligaron a un buen número de personas, tanto vinculadas a la Corte como ajenas a ella, a desplazarse de una localidad a otra, movimientos de población que dificultan el estudio de sus biografías.

Iniciábamos este trabajo con la proclamación de Felipe V, tras la muerte sin sucesión directa de Carlos II el 1 de noviembre de 1700. Pocos meses más tarde, el 14 de abril de 1701, Felipe V hacía su entrada solemne en Madrid y en

¹⁹⁰ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3435, 30.

¹⁹¹ Ibidem, Caja 3454, 29.

¹⁹² AGULLO Y COBO, Mercedes (1996): *Op.cit.*, 98.

¹⁹³ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1728-1737*, 299.

¹⁹⁴ Los datos históricos de este periodo han sido tomados, fundamentalmente, de *Noticias de Madrid desde el año de 1636 hasta el de 1638 y desde el año de 1680 hasta el siglo presente, por don Juan Francisco de Ayala Manrique, y es su propio original; recogidas por don José Antonio de Armona, corregidor de Madrid* (B.N.: Mss 18447); COXE, Guillermo: *España bajo el reinado de la Casa de Borbón desde 1700, en que subió al trono Felipe V, hasta la muerte de Carlos III, acaecida en 1788*. P. Mellado, Madrid 1846; AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia de la villa y corte de Madrid (1861)*, Facsímil Abaco, Madrid 1978 y KAMEN, Henry: *La guerra de Sucesión en España (1700-1715)*. Grijalbo, Barcelona 1974 y *Felipe V, el rey que reinó dos veces*. Temas de Hoy, Madrid 2000.

septiembre de ese mismo año estalló la guerra en el norte de Italia, hacia donde partirá el Rey, tras ratificar su matrimonio con María Luisa Gabriela de Saboya en Barcelona el 3 de noviembre; un año más tarde, el 28 de septiembre de 1702, se fecha un escrito de la Reina gobernadora, dando cuenta de la llegada de “la armada de Inglaterra a la costa de Andalucía y empezado a hacer desembarco de gente y ejecutar hostilidad, [*por lo que*] nos hallamos en la grave urgencia y necesidad de una guerra de religión contra hereges”¹⁹⁵.

En enero de 1703 regresó Felipe V de Italia y, en marzo de 1703, visto lo exiguo de las tropas, se ordenó el alistamiento del 1% de la población, previendo un conflicto de mayores dimensiones, vaticinio que lamentablemente se cumplió pues en septiembre de ese mismo año, en Viena, el archiduque Carlos de Habsburgo será proclamado rey de España con el título de Carlos III.

Los años de 1705 y 1706 fueron especialmente difíciles en nuestro país; a los problemas planteados por la guerra, hubo que añadir los que surgieron por los cambios administrativos que puso en marcha la nueva monarquía, así como por la grave crisis económica que hubo que hacer frente; de hecho, a finales de 1704

“los apuros del Tesoro Real eran tales, que no había con qué sufragar los gastos más urgentes y necesarios: el ejército estaba desatendido; y á medida que la guerra exterior era más inminente, y la doméstica más probable, se hacía sentir en la misma proporción la falta de recursos y subsistencias”¹⁹⁶,

viéndose forzados a imponer una contribución especial que gravaba las tierras, los alquileres y el ganado y a reclamar los primitivos derechos de la corona: alcabalas, tercias reales, cientos y millones.

En el segundo semestre de 1705 el Archiduque entró en Barcelona y Valencia y en abril del año siguiente su ejército cruzaba la frontera de Portugal avanzando hacia la capital, por lo que el 20 de junio de 1706 la Reina, la Corte e instituciones (Consejos y Tribunales) se instalaron en Burgos, si bien el decreto por el que se dispone el traslado permitía “á todas las personas que se hallasen empleadas, que permaneciesen en Madrid”¹⁹⁷.

En cualquier caso, no debe sorprendernos la ausencia de noticias en estos años ya que la pérdida documental de este periodo es considerable, máxime cuando se potenciaba su destrucción por parte de las autoridades; el 19 de noviembre de 1706 se fecha un decreto, dictado por

¹⁹⁵ A.D.C.: Noticia tomada de los extractos de las Actas capitulares realizados por don Angel Ortega.

¹⁹⁶ AMADOR DE LOS RIOS, José: *Op.cit.*, IV, 26

¹⁹⁷ COXE, Guillermo: *Op.cit.*, I, 298.

“los señores del Consejo, por el qual dan por nulo todo lo ejecutado en el tiempo que padeció ymbasión esta Corte del marqués de las Minas: así en quanto a escripturas como autos echos en pleytos, y mandan se rrepelen de ellos, y que de echo se quemen, como asimismo las escripturas, sacando de éstas traslados con autoridad de la Justizia, y la dilixencia que se hizo de haverse echo todo lo referido”¹⁹⁸.

El año de 1707 fue favorable al rey Felipe V, tanto en lo personal con el nacimiento el 25 de agosto de Luis, príncipe de Asturias, futuro Luis I, como en el desarrollo de la guerra, tras la victoria de la batalla de Almansa (25 de abril), pero no sucedió lo mismo en los siguientes: en 1708 y 1709 los españoles, además de los problemas que venían arrastrando de años anteriores, tuvieron que enfrentarse a los ocasionados por un clima hostil y una plaga de langosta que diezmaron las cosechas y llevaron a que fueran años no ya difíciles sino en los que se sufrió hambre y las múltiples enfermedades a ella asociadas.

Quizá la difícil situación en estos años justifique que desde el 17 de enero de 1706, fecha de la ceremonia de velaciones de Francisco Zorrilla y de Manuela Tagle, hasta enero de 1708, no hayamos localizado noticias suyas; no sabemos si permanecieron en Madrid en estos momentos tan duros o si se desplazaron fuera de la Corte; en este caso, quizá confiando que la situación mejoraría, decidieron regresar y el 2 de enero de 1708 lo encontramos nuevamente en Madrid, actuando como tasador de las pinturas de la testamentaria de María Jacinta Burón y Mendoza.

Un año más tarde, el 2 de agosto de 1709 le tenemos documentado asimismo en Madrid, esta vez tasando los bienes que quedaron a la muerte de María de Campos y Ochoa.

El 3 de mayo de 1710 las tropas de Felipe V fueron derrotadas en Zaragoza, por lo que el Archiduque marchó de nuevo hacia la capital, decretándose el traslado de la Corte y los Tribunales a Valladolid el 7 de septiembre “por la mucha fuerza que tenían los enemigos”¹⁹⁹ cuya

“salida fuè el principio de una emigracion casi general; acompañáronlo casi todos los grandes, y mas de treinta mil personas poblaban el camino de Valladolid, yendo a pié, hasta señoras de la mas elevada gerarquia. Solo en Madrid se quedaron las personas obligadas á ello á causa de la edad, de las dolencias ó de la falta total de recursos”²⁰⁰.

Si hacemos caso al cronista, parece claro que Francisco Zorrilla abandonó Madrid en septiembre de 1710, al no estar incluido en ninguno de los tres grupos

¹⁹⁸ A.H.P.: Protocolo 12897 (Luis Manuel Quiñones), s/f, incluye copia impresa del auto del Consejo.

¹⁹⁹ A.V.: A.S.A. Legajo 2-160-88.

²⁰⁰ COXE, Guillermo: *Op.cit.*, II, 26.

que excepcionalmente quedaron en la villa cuando el Archiduque entró nuevamente en ella el 28 de ese mes. Pero, en este caso, ¿hacia dónde se encaminó?, ¿hacia Valladolid o hacia Vitoria cuando allí se desplazó la Corte ante la amenaza austriaca?.

En nuestra opinión, Francisco Zorrilla abandonó Madrid con la Corte en su camino hacia Valladolid, si bien no se quedaría en esta ciudad por mucho tiempo ya que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, no había en Valladolid nadie de su entorno que justificase su establecimiento en esta ciudad; además, siendo un pintor que se mantenía de su trabajo, no tendría sentido que continuase en una ciudad que la Corte había abandonado y que había sido tomada por el Archiduque. Por estas razones, sostenemos que la acompañó en su periplo, máxime cuando la alternativa era acercarse, si no volver, a su tierra, aunque fuera transitoriamente.

En 1710 se fecha lo que se ha llamado “el gran acontecimiento de la vida local” de la villa de Haro²⁰¹, cuando la reina María Luisa Gabriela de Saboya, junto a su hijo Luis, príncipe de tres años, se hospedó en este municipio. Si ello aconteció en casa de los Salazar como dicen unos, o en casa de los Ollauri, como quieren otros, es asunto que trataremos en otro lugar. Baste por ahora anotar que la Reina estuvo en Haro, alojándose en casa de una familia con la que Zorrilla estaba vinculado y que todo ello ocurre en unos años en los que la pista del pintor se pierde en Madrid.

Nuevamente nos encontramos con una falta de documentación de lo acaecido en estos momentos, ya que “por aver entrado en Madrid las tropas del enemigo no se hizieron escripturas desde 17 de septiembre asta 9 de diciembre de este año de 1710”²⁰²; ordenándose de nuevo la destrucción de las que se hubiesen realizado: por un auto de 8 de enero de 1711 los señores del Consejo de su Majestad mandaban que todos los contratos celebrados “con el Archiduque ò los generales enemigos, ò otras qualesquiera podatarios suyos” sean anulados, mandando se quemen en los archivos donde se guarden²⁰³.

El 10 de diciembre de 1710 la batalla de Villaviciosa puso fin a la condienda, si bien en Cataluña las hostilidades continuaron por algún tiempo, en un intento de mantener los privilegios forales que las Leyes de Nueva Planta pretendían abolir. A causa de la guerra y, sobre todo, de la enfermedad de la Reina, los reyes permanecieron un tiempo en Zaragoza y en Corella (Navarra), no regresando a Madrid hasta el 15 de noviembre de 1711.

²⁰¹ RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel (1995): *Op.cit.*, 49.

²⁰² A.H.P.: Protocolo 13101 (Pedro Capellan Campo), nota entre los folios 757 y 758.

²⁰³ A.H.P.: Protocolo 13888 (Juan Arroyo Arellano), 500. Copia del auto conservada en A.V.: A.S.A. Legajo 2-160-91.

Afortunadamente la guerra terminó, y en abril de 1713 las potencias beligerantes firmaron en Utrecht un total de once tratados que ponían fin a la contienda.

Poco después, el 23 de octubre de 1713, volvemos a tener documentada la presencia de Francisco Zorrilla en Madrid, al figurar como testigo de la declaración de pobre otorgada por Rosalía Jordán²⁰⁴ y, poco después, el 23 de mayo de 1714, realizó una nueva tasación, en este caso de los bienes de Juana de la Cruz Reinoso; a partir de este momento, podemos seguir su huella, casi de forma ininterrumpida, hasta el final de su vida.

El 29 de julio de 1714, otorgó un poder para testar junto a su mujer²⁰⁵, en el que declaraban ser vecinos de Madrid y no tener hijos, nombrando como testamentario a Manuel Gómez Zorrilla, siendo testigos del mismo Isidro Díaz, Felipe Arroyo Bravo y Vicente de Donv^o²⁰⁶, nombres que no aparecen en otros documentos protocolizados por el escribano, por lo que cabe suponer que fueran conocidos de los otorgantes. De hecho, tenemos noticia de una persona llamada Felipe Arroyo Bravo, que el 17 de marzo de 1711 testificó en un expediente matrimonial, sin indicar cuál era su profesión, pero sí declaró vivir en la calle de San Simón, en la que también vivía nuestro pintor en torno a estas fechas²⁰⁷.

Por lo que respecta al testamentario de sus bienes, dada la coincidencia de apellidos, en un principio nos cuestionamos si pudo unirles algún parentesco, suposición que descartamos ya que, a través de las declaraciones contenidas en su expediente matrimonial, la relación se debía a razones de vecindario.

Manuel Francisco Gómez Zorrilla de San Martín, que era su nombre completo, era “natural de la villa de Bruselas, corte de Flandes, arzobispado de Malinas”, donde debió de nacer hacia 1677 si bien sus padres (Manuel Gómez Zorrilla y Francisca Martín Villanueva) eran de Guadalajara y llegó a Madrid siendo un niño de seis años.

Estuvo casado en primeras nupcias con Blasa Andrés Navarro, natural de Hita (Guadalajara), cuya boda se había celebrado en Granada, escriturándose la entrega de la dote el 13 de septiembre de 1695 en dicha ciudad, aunque el 2 de julio de 1703 Manuel Gómez Zorrilla entregó una nueva carta de pago por la cantidad aportada al matrimonio por su esposa tras cobrar una herencia²⁰⁸.

²⁰⁴ A.H.P.: Protocolo 14717 (Diego Morales Velasco), 200.

²⁰⁵ A.H.P.: Protocolo 14596 (Feliciano Cogeces de Velasco), 444-444v.

²⁰⁶ No sabemos a qué apellido corresponde la citada abreviatura.

²⁰⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3573, 110.

²⁰⁸ A.H.P.: Protocolo 14595 (Feliciano Cogeces de Velasco), 398-398v.

Blasa Andrés, que no tuvo hijos, otorgó declaración de pobre el 8 de marzo de 1715²⁰⁹, falleciendo dos días más tarde en el Hospital de la Pasión, si bien el domicilio familiar estaba en la “casa cochera” de la calle de la Greda²¹⁰.

El 21 de junio de 1715 nació Manuel, que fue bautizado el día 29 en la parroquia de San Sebastián como hijo de Juan Navarro y Leonarda Rivero, siendo amadrinado por María de Parla, si bien se añade que la madre estaba soltera. Dicho niño era hijo ilegítimo de Manuel Gómez Zorrilla²¹¹.

Dos años más tarde, el 16 de enero de 1717, el notario eclesiástico Santiago Terreros abre el expediente para su matrimonio con Leonarda Rivero²¹², natural de Vallecas y viuda de José Sánchez²¹³. En dicho expediente actuaron como testigos el sastre Manuel Sánchez y su mujer, María Rodríguez Mayoral, así como Francisco Zorrilla, quien declaró conocer al contrayente desde hacía cinco años, es decir, desde 1712 e, indudablemente, estrecha fue la relación que mantuvieron, puesto que como hemos visto, en 1714 le nombró testamentario de sus bienes.

Si bien, como se ha indicado, el 21 de junio de 1715 nació el que luego se llamaría como su padre, Manuel Gómez Zorrilla, hubo que esperar a que, poco antes de morir, declarase su deseo de reconocerle como hijo legítimo, lo que hizo constar tanto en la declaración de pobre otorgada el 23 de febrero de 1722²¹⁴, como en el momento de muerte²¹⁵, lo que motivó la modificación de la partida de bautismo en 1723²¹⁶.

²⁰⁹ A.H.P.: Protocolo 14596 (Feliciano Cogeces de Velasco), 653.

²¹⁰ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1710-1717*, 445v.

²¹¹ Por las fechas de su nacimiento, cuando fue concebido todavía vivía Blasa Andrés.

²¹² A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3650, expediente sin numerar, precede al nº 1.

²¹³ Había fallecido el 3 de septiembre de 1712 en el Hospital General, según certificado de Lorenzo Sendín, escribano de los reales hospitales, que forma parte del expediente matrimonial de Manuel Gómez Zorrilla y Leonarda Rivero.

²¹⁴ A.H.P.: Protocolo 15501 (Alfonso García Barba), 73-73v.

²¹⁵ "Manuel Gómez Zorrilla. Casado con doña Leonarda Rivero, calle de los Tres Peces, recibió los Santos Sacramentos. Murió en veinte y quatro de febrero de mil setecientos y veinte y dos años, hizo una declaración ante Alfonso García Barba, escribano real en veinte y tres de dicho mes y año en que declara no tener vienes de qué testar y asimismo declara por su hijo legítimo y de dicha su muger a Manuel Gómez Zorrilla, y le enterró por su devoción don Juan Antonio Gómez Zorrilla, su hermano, en esta iglesia, dió de fábrica tres ducados: 33 reales" A.P.SS.: *Libro de difuntos 1700-1749*, 403.

²¹⁶ "[Al margen] capillo 2 reales. En virtud de auto del señor vicario de esta villa de Madrid, que pasó ante Silbestre López Romo, notario, su fecha de 7 de maio de 1723, se mandó enmendar esta partida y que la pasase al libro corriente de baptismos; así lo executé como theniente cura y pasa a el del año de 1723 al folio 4 buelta, fecho en 26 de dicho mes y año, folio 6v". A.P.SS.: *Libro de baptismos 1715-1719*, 35.

Al morir en fecha tan temprana, lógicamente no pudo ejercer como testamentario de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, quienes le sobrevivieron más de veinticinco años.

Por su parte, Leonarda Rivero volvió a contraer matrimonio, el 21 de marzo de 1724²¹⁷, con Manuel Martín, natural de Añover (Toledo)²¹⁸ que, quizá, fuera dorador, ya que ésta era la profesión de los dos testigos que figuran en su expediente matrimonial, Próspero Mórtoles y Jerónimo Basilio Neira. No creemos que tuvieran hijos, pues a la muerte de Leonarda Rivero, el 28 de septiembre de 1735²¹⁹, únicamente declaró como heredero al ya citado Manuel Gómez Zorrilla quien, poco después, el 19 de noviembre, iniciaba un aprendizaje por tres años con el barbero, cirujano y sangrador Andrés Gil²²⁰, contrayendo matrimonio el 19 de agosto de 1747 con María Cañas Portocarrero²²¹.

En 1701 Manuel Gómez Zorrilla dice ser “oficial de libros de la casa de la nieve”²²² y, en años posteriores, al igual que su hermano Juan Antonio figura como testigo en distintos documentos notariales protocolizados por el escribano Feliciano Cogeces de Velasco, ante el cual Francisco Zorrilla y Manuela Tagle otorgaron su poder para testar y de quien nos ocuparemos más adelante.

Tuvo dos hermanos, José Fernando Gómez Zorrilla, del que sabemos que el 18 de abril de 1701 se casó con María Redondo, siendo su hermano Manuel testigo del enlace²²³ y Juan Antonio quien, aparte de trabajar en el oficio del escribano Feliciano Cogeces de Velasco, era ayuda de cajero de Pedro Astrearena. Estuvo casado en primeras nupcias con Feliciano Mudarra, otorgando escritura de dote el 21 de junio de 1704²²⁴ quien falleció el 19 de septiembre de 1736²²⁵.

El 25 de agosto de 1737 redactó su testamento, donde declaraba no tener hijos y pedía ser enterrado en la iglesia de San Martín²²⁶; no obstante, todavía

²¹⁷ A.D.P.: Expedientes matrimoniales. Caja 3727, 31. No figuran como testigos ni Francisco Zorrilla ni Manuela Tagle.

²¹⁸ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1722-1729*, 122.

²¹⁹ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1734-1738*, 119. El 25 de septiembre había otorgado declaración de pobre y, un día después, su testamento (A.H.P.: Protocolo 15701 (Lucas Sáenz Navarro), 113 y 115)

²²⁰ A.H.P.: Protocolo 15701 (Lucas Sáenz Navarro), 142.

²²¹ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1742-1750*, 278. En su expediente matrimonial indica ser cirujano, y haber estado toda su vida en Madrid, salvo tres temporadas que estuvo en Rejas, Fontanares y Alcalá de Henares “cumpliendo con el precepto anual de la iglesia” (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 4033, 23).

²²² A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3462, 8.

²²³ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1693-1707*, 251. En el expediente matrimonial el apellido de la novia figura como Arredondo (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3458, 116).

²²⁴ A.H.P.: Protocolo 14595 (Feliciano Cogeces de Velasco), 680-683v.

²²⁵ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1731-1737*, 306.

²²⁶ A.H.P.: Protocolo 15690 (Juan Polo), 93.

viviría unos años, ya que volvió a contraer matrimonio, con Feliciano Catalina Reinoso, cuya dote se escrituró el 5 de mayo de 1739 incoándose el expediente matrimonial en esa misma fecha²²⁷. Junto a ella otorgaría poder para testar el 7 de abril de 1742²²⁸, nombrando como testamentario al citado Pedro Astrearena y siendo enterrado dos días más tarde²²⁹.

La siguiente cuestión que surge del poder para testar de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle fue qué motivos pudieron tener para redactar esta escritura.

En los documentos estudiados (testamentos, declaraciones de pobre, poderes para testar, etc.) hemos encontrado que una persona otorgaba este tipo de disposiciones no sólo porque, encontrándose enferma, temiese por su vida, sino también son muy frecuentes cuando una persona contraía matrimonio, y tenía hijos de anteriores enlaces (es de suponer que para evitar enfrentamientos) y son asimismo muy abundantes los casos de aquellas personas que quieren dejar constancia de su voluntad en el momento de emprender un viaje, algo que en el siglo XVIII todavía se consideraba una aventura llena de peligros, por lo que el individuo en cuestión

“tiene que tomar sus precauciones. Desde luego, se recomienda y acostumbra hacer testamento y dejar así ordenados los asuntos terrenales antes de ponerse en viaje, que es tanto como ponerse en peligro de muerte”²³⁰

por ello, no es de extrañar que en el año 1729 hayamos localizado un buen número de testamentos de personas cercanas a los Reyes y que les acompañaron en su viaje por Andalucía: criados, tanto del Rey como de los nobles que formaron parte del cortejo, o profesionales de diversas facultades (plateros, escribanos, etc.), al estar recomendado que “es importantísima cosa hazerle en salud; porque si se dexa para el tiempo de la enfermedad, ò no podrà hazerse, por la agudeza de los dolores de ella, y seràn à cuenta del enfermo, y de su alma, los pleytos, y ruidos que sucedieren, por morir abintestato, ò si le haze, serà con muchas negligencias, y poca claridad, de que resultarán pleytos entre sus herederos”²³¹.

Como quiera que en 1714 nada hace suponer que Francisco Zorrilla o su mujer estuviesen enfermos, sino todo lo contrario, pues en su poder para testar manifiestan estar “buenos y levantados de cama, y en su buen juicio y entendimiento natural”, que habían transcurrido ya nueve años desde su matrimonio y que ni entonces ni después tuvieron hijos, cabe suponer que el motivo que les llevó a esta

²²⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3927, 51.

²²⁸ A.H.P.: Protocolo 17511 (José Mera), 342.

²²⁹ A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1738-1743*, 293.

²³⁰ CORRAL, José del: *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*. La Librería, Madrid 2000, 105.

²³¹ ALVARADO, fray Antonio: *Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo*. Lucas Antonio Bedmer, Madrid 1717, II, 624.

decisión fue porque Francisco Zorrilla tenía que emprender un viaje, en concreto a la villa de Portillo (Valladolid).

De hecho, en 1715 está firmada y fechada la pintura de un estandarte con la imagen de la *Inmaculada* en el anverso y la de *Cristo crucificado* en el reverso, obra que debió de realizarse mientras se encontraba en la villa de Portillo ocupado en la decoración del camarín de su iglesia parroquial de Santa María.

En nuestro afán de ubicar históricamente la biografía del pintor en estos años cruciales, debemos apuntar que 1714 fue un año pleno de acontecimientos: el 14 de febrero “siéndolo de ceniza, siendo como a ora de las ocho y cuarto de la mañana, fue el en el que falleció la cattholicíssima reyna nuestra señora, doña María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya”²³² y el Rey, de por sí depresivo y melancólico, había entrado en una grave crisis; el 16 de septiembre se celebró su boda, por poderes, con Isabel Farnesio, ratificándose en Guadalajara el 24 de diciembre y haciendo su entrada solemne en Madrid el 27 de dicho mes; su llegada supuso la inmediata salida hacia Francia de la princesa de los Ursinos y la influencia italiana, creciente desde 1711, se vio sumamente reforzada.

El 9 de junio de 1715 la administración del país era reformada una vez más, retornando de nuevo al sistema de Consejos, que había sido abolido en 1713. El 1 de septiembre de ese año murió el rey de Francia Luis XIV.

El 7 de febrero de 1716 tenemos nuevamente documentado a Francisco Zorrilla en Madrid, ya que en esta fecha tasa los bienes de Catalina Rodríguez de Sanabria.

Varias son las noticias que tenemos del año siguiente, ya que el 16 de enero de 1717 actuó como testigo en el expediente matrimonial de Manuel Gómez Zorrilla y Leonarda Rivero, citados páginas atrás, documento por el que comprobamos que el pintor no sólo había cambiado nuevamente de domicilio, sino también de parroquia, trasladándose a la de San Sebastián, en la que se concentraban un buen número de pintores, músicos, literatos y artistas diversos, por lo que la zona no recibió gratuitamente la denominación de “Barrio de las Musas” pues

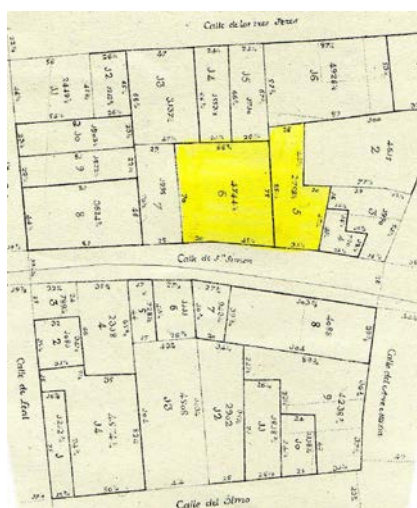
“daba albergue a la bohemia literaria y artística del siglo, y no había escritor, ni comediante, ni músico, ni pintor que no mostrase empeño en tomar posada por aquellos barrios, donde la grey de los poetas famosos y de los actores emitentes, había formado su campamento”²³³.

²³² A.H.P.: Protocolo 13013 (Francisco Ruiz Zorzano), 15, anotación marginal a un documento de fecha 14 de febrero de 1714.

²³³ SEPÚLVEDA, Ricardo: *Op.cit.*, 346.

Concretamente, el pintor declaraba vivir en la calle de San Simón, en casas de Tomás Román, aunque creemos que lo más indicado hubiera sido decir en casas de los herederos de Tomás Román, pues no albergamos duda alguna de que se trata del maestro de obras, fallecido en 1682, ya que uno de sus hijos, Diego Eugenio Román, murió el 10 de julio de 1699 precisamente en casas de su propiedad en la calle de San Simón²³⁴.

La corta calle de San Simón tiene su arranque en la del Ave María y termina en la de Torrecilla del Leal y sus casas se agrupan tan sólo en dos manzanas de la Planimetría de Madrid, las designadas con los números 28 y 29 señaladas en este plano:



Calle de San Simón, Madrid 1757

Según vemos en los asientos que se consignan en la misma, las casas señaladas con los números 5²³⁵ y 6 de la manzana 29, se componían de dos y tres sitios, uno de los cuales (en cada casa) fueron propiedad de Tomás Román, por lo que creemos que la casa donde vivió nuestro pintor sería una de las dos que se corresponden a los actuales números 4 y 6, y que mostramos:

²³⁴ FERNANDEZ GARCIA, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Suplemento*. Caparrós, Madrid 2004, 27.

²³⁵ En 1729 esta casa fue adquirida por Pedro de Ribera, Maestro mayor de las obras de Madrid y sus fuentes, junto a otras en las calles del Olmo y Ave María, tras la ruina del Puente de Toledo. En 1757 seguía siendo propiedad de sus hijos Bartolomé, Alfonso y Francisco de Ribera.



Casas de la calle de San Simón núm. 4 y 6, Madrid

Asimismo, en 1717 le encontramos realizando dos nuevas tasaciones, de la testamentaria de Sebastián Durón, entre agosto y septiembre y, el 17 de octubre, la de Francisco Escobedo.

En 1720 Francisco Zorrilla parece estar totalmente asentado en Madrid, con una clientela estable, por lo que su presencia en esta villa está bastante probada, de hecho sabemos que poco antes de esta fecha terminó una serie de cuadros para el claustro del convento de trinitarios calzados.

En enero de 1721 realizó una nueva tasación, en concreto, de las pinturas de la dote de Manuela López Pérez para su matrimonio con Juan Bergaña Millán.

En octubre de dicho año de 1721 la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno, ubicada en el convento de trinitarios descalzos de Madrid, le encargó la pintura para su estandarte, con las imágenes de *Jesús Nazareno* en el anverso y el *Anagrama de la Congregación* en el reverso, trabajo que concluyó antes del 15 de enero de 1722, cuando firmó un recibo por su importe.

El 16 de febrero de 1722 su mujer, Manuela Tagle, es madrina de un niño llamado Eugenio, hijo de Juan Pérez y de Paula Puche²³⁶, descartando que se trate de la persona que, según el conde de la Viñaza, grabó la estampa de *Santa Gertrudis la Magna* dibujada por Zorrilla.

Juan Pérez era natural del valle de Cayón, en las montañas de Burgos, donde debió de nacer hacia 1685, siendo hijo de Mateo Pérez e Isabel Mora. A comienzos del siglo XVIII llegó a Madrid, viviendo en la calle de Santa Isabel, aunque regresó por un año “a su natural” y, tras vagar por diferentes lugares durante dos años, volvió a la Corte en 1710.

²³⁶ A.P.SS.: *Libro de bautismos 1719-1723*, 303.

Paula Puche nació en Tarrasa (Barcelona) hacia 1691, siendo hija de Melchor Puche y Juana Casas. Llegó a Madrid con doce años, siendo parroquiana de San Martín, por vivir en la casa de las Conchas, hasta mediados de 1714, cuando se trasladó a la calle de Alcalá (parroquia de San Luis). No sabemos si le unía algún parentesco con el grabador Clemente Puche o con el pintor Juan Puche²³⁷ o si la coincidencia de apellidos es casual.

El 21 de enero de 1715 se abrió su expediente matrimonial²³⁸ que nada nos dice sobre la profesión de Juan Pérez. Las personas que testificaron fueron Gaspar y Bartolomé Mora²³⁹, ambos cirujanos, que declararon conocer al novio desde hacía diez años por haber vagado juntos (en el primer caso) añadiéndose, en el segundo, razones de paisanaje y un conocimiento que se remontaba catorce años atrás.

Aunque ambos testigos fueran cirujanos, sin embargo, por la declaración de Paula Puche actuando como testigo en un expediente matrimonial de 1724, sabemos que Juan Pérez era sastre²⁴⁰.

Si bien el matrimonio debió de celebrarse en la parroquia de la novia, San Luis, la pareja pasó a residir en la de San Sebastián donde, desde 1715 tenemos documentados los bautismos de sus sucesivos hijos²⁴¹. Dado que todos ellos nacieron en la calle de San Simón cabe pensar que la relación entre la familia y Manuela Tagle se justifica en una sencilla amistad de vecindario ya que, recordemos que por lo menos en el año 1717 nuestro pintor tenía su morada en esa misma calle, e incluso, quizá, en la misma casa.

El bautizo de Eugenio Pérez Puche fue el 16 de febrero de 1722, como hemos dicho párrafos atrás, pero la criatura no pudo conocer a su padre, fallecido poco antes de su nacimiento, el 16 de julio de 1721, en su domicilio de la calle de San Simón, “casas que fueron de Tomás Román”, tras hacer declaración de pobre²⁴², nombrando como herederos a sus hijos Manuel y Francisca (quizá por haber muerto

²³⁷ También hemos documentado un pintor llamado Juan Pérez Puche que, quizá sea la misma persona y que en 1714 declara tener 46 años y vivir en la calle de la Abada (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3605, 27).

²³⁸ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3619, 39.

²³⁹ No creemos que se deba a la casualidad la coincidencia con el apellido materno.

²⁴⁰ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3740, 76. Juan Pérez, sastre de profesión, figura testificando el 6 de febrero de 1716, declarando vivir en la calle del Ave María, en casas de Bartolomé Román (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3637, 91).

²⁴¹ Aparte del ya citado: María Antonia (18 de noviembre de 1715, apadrinada por Antonio Álvarez), Francisca María (8 de abril de 1717, Francisco Lucero), Manuel (2 de octubre de 1718, Juan de Revuelta) y Juan Antonio (9 de diciembre de 1720, Antonio Álvarez). A.P.SS.: *Libro de bautismos 1715-1719*, 75v, 225v y 378 y *Libro de bautismos 1720-1723*, 166v, respectivamente.

²⁴² En la partida de defunción se indica que hizo declaración de pobre ante Pedro Pascual Perales el 14 de julio de 1721, pero el documento no se conserva en los legajos de este escribano.

María Antonia y Juan Antonio); fue enterrado en público en la iglesia de San Sebastián “a devoción de sus bienhechores”²⁴³.

Tras el fallecimiento de su marido, Paula Puche cambió de domicilio, pasando a residir a la calle del Amor de Dios, casas de memorias, donde vivía en 1724²⁴⁴ manteniéndose así la proximidad con Francisco Zorrilla y su mujer quienes, por lo menos desde 1725, tuvieron su morada en esa misma calle. El 22 de junio de 1732 Manuel Pérez Puche otorgó declaración de pobre, nombrando como heredera de sus bienes a su madre²⁴⁵.

La relación entre ambas familias se mantuvo por más tiempo y el 19 de diciembre de 1733, cuando se abrió el expediente matrimonial entre el cirujano José Mateo y Francisca Pérez Puche²⁴⁶, Manuela Tagle será una de las personas que testificasen, declarando conocer a la novia de toda la vida por razones de vecindad. El matrimonio se celebró en la parroquia de San Sebastián el 30 de diciembre de 1733²⁴⁷ y en el expediente ambos declaran vivir “frente a la fuente del Ave María”²⁴⁸, casas de administración” (ya que el novio había llegado a Madrid tan sólo unos días antes para casarse), especificándose en la partida de matrimonio que vivían “en casas de Domingo Mendoza”²⁴⁹.

Volviendo a la biografía de Francisco Zorrilla, en 1723 sabemos que realizó la tasación de los bienes de Francisco Moreno y Puebla, concretamente el 25 de enero, y en 1724 se fechan varias noticias de sumo interés, una porque nos permite poner fecha a uno de sus trabajos, las estampas sobre *San Millán de la Cogolla*, grabadas por Juan Bernabé Palomino y que se incluyeron en el libro *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla*, escrito por fray Diego Mecoleta y publicadas en Madrid en el año indicado.

Además, el 20 de junio de 1724 Francisco Zorrilla, junto a otros pintores, otorgaron un poder a favor de Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que les representasen en el pleito que mantuvieron en el Consejo de Castilla sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas, litigio que se había iniciado en abril de este año.

²⁴³ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1717-1724*, 340v.

²⁴⁴ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3740, 76.

²⁴⁵ A.H.P.: Protocolo 16013 (Alfonso García Navarro), 767-767v. Quizá no sea casual que uno de los testigos del documento fuera Francisco Manuel de Arancibia, de quien nos ocuparemos enseguida.

²⁴⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3861, 59. Manuela Tagle declara tener cincuenta años, cuando en esta fecha ya había cumplido 54.

²⁴⁷ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 202.

²⁴⁸ La fuente del Ave María se encontraba en el cruce de la calle homónima con la de San Simón.

²⁴⁹ Curiosa coincidencia, pues años más tarde Francisco Zorrilla tasará los bienes de Domingo Mendoza.

También a nivel histórico 1724 fue un año de enorme trascendencia: el 10 de enero el Rey, que desde septiembre del año anterior residía en el recién construido palacio de La Granja, decidió abdicar a favor de su hijo, que sería proclamado rey con el título de Luis I el 9 de febrero de 1724, siendo don Antonio Osorio Moscoso, conde de Altamira y regidor de la villa de Madrid, el encargado de dirigir la solemne ceremonia, idéntica a la de su padre, con la salvedad de haberse iniciado en la plaza de Palacio.

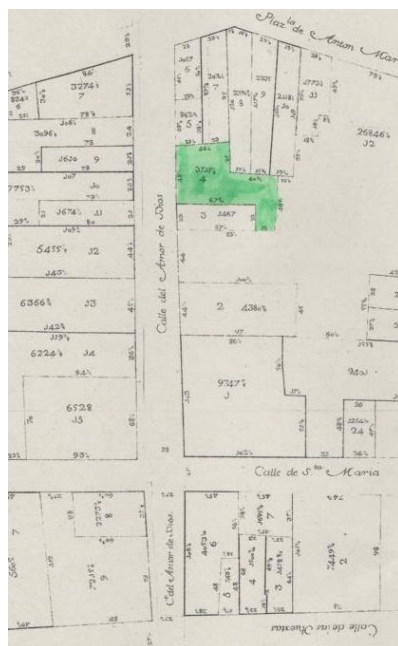
Para celebrar la proclamación del nuevo monarca, el Ayuntamiento de Madrid acordó, el 11 de febrero de 1724, la realización de una serie de festejos, entre ellos, la representación de la comedia *Fieras afemina amor* de Calderón de la Barca, en el Coliseo del Buen Retiro los días 17, 20 y 21 de abril, en cuya decoración participó Francisco Zorrilla.

Sin embargo, tan poco tiempo estuvo el joven monarca en el trono que no debe sorprender que se haya denominado al suyo “el reinado relámpago”²⁵⁰, pues apenas seis meses más tarde -el 31 de agosto de 1724- falleció a causa de unas viruelas, retornando la corona a Felipe V.

En 1725 aparece la primera edición, en Madrid, de las *Opera omnia* de fray José de San Benito, que incluye dos estampas, una de ellas firmada por Francisco Zorrilla como inventor de la composición, y de Manuel de Cosa como grabador. El 12 de junio de este año realizó la tasación de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos y, por los datos que en la misma se indican, conocemos que Francisco Zorrilla había cambiado nuevamente de domicilio, trasladándose a la calle del Amor de Dios, asimismo perteneciente a la parroquia de San Sebastián, donde residiría, por lo menos, hasta el año de 1741, cuando abandone Madrid.

La calle del Amor de Dios comienza en la calle de las Huertas y termina en la plazuela de Antón Martín, comprendiendo las manzanas 237 a 240 de la Planimetría:

²⁵⁰ DANVILA, Alfonso: *El reinado relámpago de Luis I y Luisa Isabel de Orleáns (1707-1724)*. Espasa Calpe, Madrid 1952.



Calle del Amor de Dios, Madrid 1757

Podemos concretar que la casa en la que vivió Francisco Zorrilla es la señalada con el número 4 en la manzana 237 (que hemos marcado en verde) que se correspondería a la casa que se encuentra en el número 12 de la citada calle:



Casa de la calle del Amor de Dios nº 12, Madrid

Por diversa documentación, sabemos que su morada se encontraba concretamente en el “quarto segundo”²⁵¹, y que el propietario de las mismas fue don

²⁵¹ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 310.

Pedro Recalde²⁵², administradas por Pedro y Juan de Ugarte Lecueder²⁵³, aunque en algunos casos la grafía de los apellidos es la de Huarte o Lequeder²⁵⁴.

Pedro de Recalde era natural de Lasarte, en las Encartaciones de Vizcaya, hijo de Pedro de Recalde y Agustina Riel de Lasarte; el 27 de marzo de 1716 otorgó testamento cerrado ante Baltasar de San Pedro Acevedo²⁵⁵, procediéndose a su apertura el mismo día de su fallecimiento, el 12 de noviembre siguiente, por el que sabemos que había pedido ser enterrado en el convento de Carmelitas Descalzos de Madrid, concretamente en la bóveda de la capilla del Santo Cristo, perteneciente a su amigo Miguel Lecueder y Garbalda (a quien suponemos emparentado con sus administradores), voluntad que fue respetada por sus testamentarios²⁵⁶.

Por dicho testamento fundó dos mayorazgos; uno a favor de su sobrino Pedro Marroquín Montehermoso Recalde²⁵⁷ y otro, en Lasarte, a favor de Francisco Recalde Riel; asimismo nombraba como testamentarios a Pedro y Juan de Ugarte, fray Juan González (conventual en San Martín de Madrid), Juan Sáenz de Arenzana (secretario de su Majestad), Francisco Arana Araujo y Bernardino Méndez Cavia. Serán sus herederos el conde de Moriana, Pedro Marroquín Montehermoso Recalde y Pedro y Juan de Ugarte, nombrando a estos dos últimos administradores de sus bienes.

Volviendo a nuestro personaje, sabemos que en marzo de 1726 su sobrino Juan Antonio se encontraba con él en Madrid, pues en esta fecha Diego Zorrilla solicitó el reconocimiento de hidalguía por parte del Ayuntamiento de Haro a favor de los tres. El 16 de julio siguiente, el pintor tasó los bienes que quedaron a la muerte de Martín Marcelino de Vergara.

El 14 de febrero de 1727²⁵⁸, en el expediente matrimonial de Manuel Antonio Burgos y María Cayetana Rama figura como testigo Juan Ordóñez, quien dijo ser pintor, de 21 años de edad, natural de Oviedo, donde conoció y trató al novio, haber llegado a Madrid hacía unos cuatro años y vivir en la calle del Amor de

²⁵² A.H.P.: Protocolo 15157 (Pedro Campillo), 682v.

²⁵³ A.H.P.: Protocolo 15223 (Tomás Nicolás Maganto), 1389-1429v.

²⁵⁴ Naturales de Elbeté (valle de Baztán, Navarra), otorgaron testamento el 31 de marzo de 1732, documento a través del cual sabemos que Pedro era soltero y Juan, viudo de María Paula Inda, declarando como heredero de ambos a Francisco de Paula Ugarte Inda (A.H.P.: Protocolo 14668 (Lorenzo Sendín), s/f.). Juan Ugarte había otorgado previamente poder para testar junto a su mujer el 26 de marzo de 1720 y, tras el fallecimiento de ésta, el 9 de mayo de 1730 ejecutó dicho poder, en el que afirmaba ser miembro del Consejo de su Majestad, su secretario y tesorero general del reino (A.H.P.: Protocolo 14182 (Alfonso Jacinto Vecino), 46).

²⁵⁵ A.H.P.: Protocolo 14551 (Baltasar San Pedro Acevedo), 169.

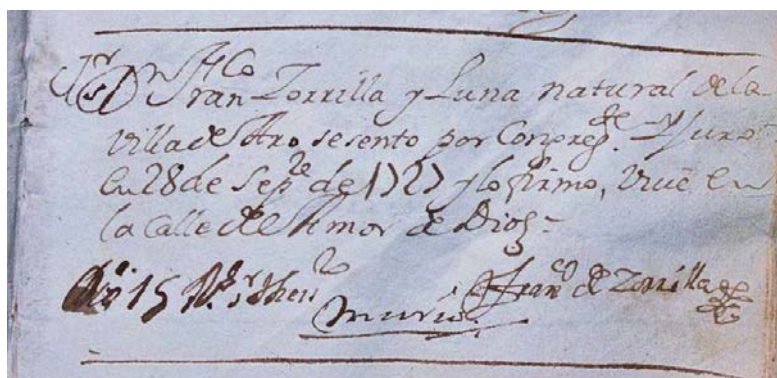
²⁵⁶ A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1715-1719*, 103.

²⁵⁷ Hijo de Francisco Antonio Marroquín y de María Recalde, era cadete de la Guardia de Infantería. Tomó posesión del mayorazgo el 7 de marzo de 1733 (A.H.P.: Protocolo 15315 (Jesús de la Plaza), 38).

²⁵⁸ A.D.M. Expedientes matrimoniales. Caja 3775, 56.

Dios, casas de don Francisco Zorrilla, noticia que nos da a conocer a un discípulo de nuestro pintor.

Unos meses más tarde, el 25 de septiembre, realizó la tasación de los bienes de María Manuela Lozano y unos días después, el 28 de septiembre, Francisco Zorrilla se inscribió como cofrade de la congregación de Nuestra Señora de Valvanera de Madrid, de “naturales de La Rioja”, algo lógico dada su trayectoria pues, como dijimos en su momento, mantuvo durante toda su vida fuertes vínculos con su tierra natal, por lo que, lógicamente, formó parte de la citada Congregación²⁵⁹:



Inscripción en la congregación de N^{ra}S^a de Valvanera de Madrid

La congregación de Nuestra Señora de Valvanera fue creada por los naturales de la provincia de La Rioja, según consta en sus Constituciones de 1723, quienes mantenían una capilla con su advocación en la iglesia de San Martín. Durante la francesada la iglesia fue derruida, trasladándose la imagen -y con ella la Congregación- a la vecina parroquia de San Ginés, en la calle del Arenal, donde fue colocada el 27 de mayo de 1822, tras haber acordado con el mayordomo de la hermandad del Santo Cristo de la Resurrección la cesión del retablo situado en el colateral derecho de esta parroquia²⁶⁰.

A consecuencia del incendio que destruyó parcialmente la iglesia de San Ginés, acaecido la tarde del 16 de agosto de 1824, la Congregación volvió a trasladarse, esta vez a la iglesia del cercano convento de San Felipe Neri y, como quiera que la imagen sufrió serios desperfectos y tuvo que enviarse a restaurar, el 24 de octubre de ese año se acordó que se sustituyese por un cuadro con su advocación,

²⁵⁹ A.P.SG.: Año de 1723. Libro de las limosnas que ofrecen y entregan los Congregantes de la Congregación de Nuestra Señora de Balbanera, sita en el Monasterio de San Martín de Madrid, 20.

²⁶⁰ A.P.SG.: Libro segundo de acuerdos de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera (1764-1827), 362-363.

trasladándose la celebración de su festividad al 14 de noviembre, día del Patrocinio de Nuestra Señora²⁶¹.

Realizadas las reparaciones de la iglesia de San Ginés, en 1826 se procedió a las tareas de repintar y dorar el retablo de Nuestra Señora de Valvanera, cuya restauración había concluido para el 26 de noviembre, fecha en que la Congregación, para celebrar que su patrona estaba de nuevo en su altar, acordó encargar para adorno del mismo “las imágenes en escultura de santo Domingo de Silos y de santo Domingo de la Calzada, por ser hijos del fértil y hermoso país de La Rioja”²⁶², figuras que el 16 de diciembre de 1827 ya se habían colocado²⁶³.

Es por ello por lo que, pese a que la mayoría de los textos actuales indican que la imagen de Nuestra Señora de Valvanera es obra del escultor de Fernando VII Valeriano Salvatierra, nos parece más correcta la atribución dada por Ponz, Ceán y Madoz, quienes afirman que fue realizada por Pedro Alonso de los Ríos, añadiéndose por el último que Salvatierra se ocupó de los santos que adornaban el altar²⁶⁴; no sólo la cercanía del texto de Madoz con la fecha del incendio hace más creíble esta opinión sino que, como hemos visto, los acuerdos de la Congregación hablan de que la imagen titular se restauró y que se hicieron nuevas las de los dos santos que adornaban el altar²⁶⁵.

Por otro lado, aunque la Congregación no se constituyó hasta 1723, hay noticias seguras de que antes de esa fecha ya existía una capilla dedicada a esta advocación en la parroquia de San Martín, creyéndose que la devoción hacia esta imagen fue traída a Madrid por fray Sebastián de Villoslada (también llamado fray Sebastián de Nájera), monje benedictino confesor de Felipe II, profeso en el monasterio riojano de Nuestra Señora de Valvanera, siendo el primer abad del de San Martín de Madrid, conventos que a lo largo de su historia mantuvieron estrechos lazos, encontrando con mucha frecuencia en este último personajes oriundos o relacionados con La Rioja.

Por su fecha de inscripción en la Congregación, 28 de septiembre, pensamos que el ingreso de nuevos cofrades coincidiría con la fiesta de la misma, que se

²⁶¹ Ibidem, 381v.

²⁶² Ibidem, 398.

²⁶³ A.P.SG.: *Libro tercero de acuerdos de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera (1827-1859)*, 4.

²⁶⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op. Cit.*, I, 18; MADDOZ, Pascual: *Madrid, audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid 1848. Facsímil Aguilar, Madrid 1999, 197.

²⁶⁵ Las actas no indican en ningún caso el nombre del escultor o escultores que se ocuparon de las nuevas tallas y de la restauración de la imagen de Nuestra Señora de Valvanera, limitándose a informar que las de los dos santos tuvieron un coste de 5.790 reales (A.P.SG.: *Libro tercero de acuerdos de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera (1827-1859)*, 4).

celebraba el cuarto domingo de septiembre²⁶⁶ si bien otras fuentes son más precisas en su fecha, al indicarnos que

“el Domingo siguiente a San Matheo [21 de septiembre] se celebra con gran solemnidad en San Martín la fiesta de nuestra Señora de Balvanera, con Salve la vispera y Missa Pontifical: el dia gran música, y aparato, y todo à expensas de los Riojanos”²⁶⁷.

Si bien en las Constituciones de la Congregación se establece que la aceptación de nuevos cofrades debería ser aprobada en Junta:

“El hermano mayor lo propondrá en la primera junta, ô general ô particular que se tuviere y así podrá ser admitido”²⁶⁸

no debe extrañarnos que no aparezca en sus actas la admisión de Francisco Zorrilla, pues el precepto anterior debía de incumplirse de forma tan sistemática, que el 12 de marzo de 1730 se aprobó que la persona interesada en ingresar en la Congregación debería entregar un memorial al Secretario, informándose al Hermano mayor

“para que por sí y sin esperar a Junta le mande admitir y que le jure uno de los señores consiliarios eclesiásticos”²⁶⁹.

Las Constituciones establecieron también las obligaciones de los cofrades, tanto en lo relativo a compromisos religiosos (defender el misterio de la Inmaculada Concepción), de funcionamiento (participar en las juntas), como económicos, acordándose el 21 de febrero de 1723 que cada congregante debía entregar la cantidad de 24 reales al año para gastos, más lo que quisiere ofrecer

“de su libre y expontánea voluntad por vía de limosna”²⁷⁰

que, en el caso de Zorrilla, ascendió a 15 reales, como hemos visto por su registro de inscripción en la Congregación.

En 1728 tenemos noticia de tres nuevas tasaciones realizadas por Francisco Zorrilla: de los bienes de Agustín de Erviti y de Francisca Hernández, el 27 de enero y el 13 de marzo respectivamente, y de las pinturas existentes en el mesón traspasado por Santiago González a Gonzalo Martínez, el 3 de abril.

²⁶⁶ A.P.SG.: *Libro primero de acuerdos de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera* (1723-1746).

²⁶⁷ ÁLVAREZ DE PEDROSA, Sebastián: *Ramillete festivo y solemne diario de las solemnidades, y fiestas más clásicas que se celebran en todas las Iglesias de Madrid*. Madrid 1739, 82-83.

²⁶⁸ A.P.SG.: *Libro primero de acuerdos de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera* (1723-1746, 3-3v.

²⁶⁹ Ibidem, 86v.

²⁷⁰ Ibidem, 33.

También en este año, en el codicilo otorgado por Ana Casado, mujer de Domingo Álvarez Mora, en Madrid, de fecha 28 de febrero²⁷¹, aparece como testigo Francisco Zorrilla, junto a José Vitoria y Juan Quevedo. No podemos asegurar que se trate del pintor, pues los datos que se desprenden tanto de este documento²⁷² como del poder para testar otorgado junto a su marido días antes, el 23 de febrero²⁷³, sólo permiten conocer que había estado casada previamente con Juan del Castillo y con Agustín Palanca y que, al igual que su tercer marido, pidieron ser enterrados en la parroquia de los Santos Justo y Pastor; además, el único testigo que firma el documento es José Vitoria²⁷⁴.

En este año de 1728 la melancolía de Felipe V se agudizó hasta niveles alarmantes, intentando abdicar nuevamente y siendo la voluntad de Isabel Farnesio la que le mantuvo en el trono. Sin embargo, su enfermedad se agravó hasta tal punto que la Reina decidió alejarle temporalmente de palacio, para impedir su abdicación. Así, el 7 de enero de 1729 la Corte salió hacia Badajoz para proceder al intercambio de parejas en los matrimonios formados entre Fernando, príncipe de Asturias, con Bárbara de Braganza y la infanta María Ana Victoria con el Príncipe del Brasil. Una vez celebrados los festejos, el gobierno regresó a Madrid pero la Corte se marchó a Sevilla, haciendo su entrada solemne en esta ciudad el 3 de febrero de 1729, donde permaneció hasta el 16 de mayo de 1733, fecha de su vuelta a Madrid.

El 25 de febrero de 1729 Francisco Zorrilla tasó los bienes de María Teresa Sánchez y, en 1730, los de Ana María de Negrete y Manuel de Figueroa, el 10 y el 20 de abril, respectivamente.

En la almoneda de los bienes de esta última testamentaría, concretamente en la realizada los días 22 y el 27 de abril, Francisco Zorrilla compró diversas ropas: un vestido de color, con sus medias, por el que pagó 430 reales, un sombrero (6) y un capote de grana (301), así como un dibujo con su cristal (7 reales y medio).

No debe extrañarnos encontrarlo adquiriendo diversos bienes en una almoneda, pues era algo habitual en la época; de hecho, es corriente ver el nombre de personajes de alcurnia que directamente, o a través de intermediarios o criados,

²⁷¹ A.H.P.: Protocolo 16325 (Miguel Mateos Murillo), 9.

²⁷² A.H.P.: Protocolo 17653 (Juan Antonio García Abella), 77.

²⁷³ Ibidem, 5.

²⁷⁴ El 11 de abril de 1713 se había abierto su expediente matrimonial, por el que sabemos que ambos eran vecinos de la parroquia de San Nicolás, siendo oriundos de Oviedo y Valdepeñas, respectivamente (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3597, 28). Domingo Álvarez Mora falleció el 26 de febrero de 1728 en su domicilio de la calle de la Espada (A.P.SJ.: *Libro de difuntos 1718-1728*, 357v), dejando por herederos a sus hijos Silvestre y María. Su mujer viviría muchos más años, aunque se había trasladado a la calle de Bordadores. El 14 de noviembre de 1768 fue enterrada, en secreto, en la iglesia de San Sebastián (A.P.SS: *Libro de difuntos 1746-1775*, 308), tras hacer declaración testamentaria el 17 de julio de 1762 ante Pedro Cuende, en la que nombraba como único heredero a su hijo Silvestre, quizá por haber fallecido María.

acudían a ellas en busca de bienes diversos; es cierto que cuanto mayor es la categoría social del personaje, su nombre sólo figura en las ventas de bienes de elevado valor, fundamentalmente artísticos, pero también lo es que entre los nombres de los compradores encontramos con frecuencia algunos conocidos, como a Teodoro Árdemans, que en la almoneda de los bienes de Manuel Gordejuela, celebrada el 18 de septiembre de 1713, compró tres “perspectivas” por un valor total de 200 reales²⁷⁵, y en la de José Morán Navia, el 23 de marzo de 1718, se hizo con un bufete de caoba, por valor de 180 reales²⁷⁶; a Jerónimo Ezquerro, que tras tasar los bienes que quedaron a la muerte de Domingo Braceras, en 1717, adquirió en su almoneda diversos objetos (una cuchara de cobre, manteles), así como cierta cantidad de chocolate²⁷⁷; a Juan Muñoz, contraste, quien en 1721 compró en la almoneda de Miguel Calderón de la Barca un cajón de “pasta de soconuzco”²⁷⁸ con un peso de seis arrobas y catorce libras, por importe de 1.968 reales, o al pintor Pedro de Peralta, que en 1739 compró doce botellas de vidrio llenas de vino, en la almoneda de Enrique Spierta, por 24 reales²⁷⁹.

El 31 de agosto de 1730 realizó una nueva tasación, correspondiente a los bienes que quedaron a la muerte de don Francisco Antonio de la Palma Rivadeneira y Noguerol y, aunque desde esta fecha hasta bien entrado el año de 1731 no sabemos qué aconteció en la vida de Francisco Zorrilla, no creemos factible que ni antes ni ahora se desplazara con la Corte a Andalucía, inclinándonos a pensar que siguió trabajando en Madrid.

El 13 de marzo de 1731 firmó el recibo por la tasación realizada de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano y el 4 de abril actuó, junto a su mujer, como testigo del expediente para el matrimonio entre Francisco Manuel de Arancibia y Andrea Ignacia de Arredondo, en el que Francisco Zorrilla y Manuela Tagle declararon conocerlos desde hacía dieciocho y diez años, respectivamente, es decir, desde 1713 y 1721, a él por razones de paisanaje y a ella por “asistir en su casa”.

Natural de Lequeitio, en el señorío de Vizcaya, era hijo de Miguel Arancibia y María García de Aspe; el 22 de marzo de 1727 se abrió el expediente para su matrimonio con María Marqués, natural de Alcalá de Henares, hija de Alonso Marqués e Isabel Martínez que había estado previamente casada con Nicolás Pardo (fallecido antes de que naciera la única hija de la pareja, llamada Luisa) por dicho documento sabemos que estaba al servicio de Josefa Adán, en

²⁷⁵ A.H.P.: Protocolo 15032 (Domingo Lareu), s/f.

²⁷⁶ A.H.P.: Protocolo 14625 (Esteban Rincón), s/f.

²⁷⁷ A.H.P.: Protocolo 14168 (Alfonso Jacinto Vecino), 406-406v.

²⁷⁸ A.H.P.: Protocolo 14192 (Alfonso Jacinto Vecino), 341. Se trata de los polvos de soconusco o pinole, mezcla de vainilla y otras especias aromáticas que se añadían al chocolate.

²⁷⁹ A.H.P.: Protocolo 15226 (Tomás Nicolas Maganto) s/f.

cuya casa vivía²⁸⁰, celebrándose la ceremonia en la parroquia de San Martín el 26 de marzo de 1727²⁸¹.

El matrimonio tuvo tres hijos, Francisca Lázara, nacida el 13 marzo de 1728²⁸², Pedro Manuel Rafael, el 6 de mayo de 1729²⁸³ y Francisco Mateo Eustaquio, el 20 de septiembre de 1730²⁸⁴ y tenía su morada en la calle de las Minas.

Diez días después del nacimiento de su último hijo, el 2 de octubre de 1730, como a las doce horas, murió María Marqués y el alguacil Vicente Oliver tomó declaración al médico Pedro Bedoya que afirmó que había muerto a consecuencia de una fiebre maligna “nacida de una supresión de eloquios acompañada de un efecto soporoso”, lo que había motivado que el cirujano Manuel Argote tuviera que hacerle diferentes sangrías. Oídas las declaraciones, el alguacil permitió que el cadáver fuera enterrado²⁸⁵, lo que sucedió, de secreto, en la parroquia de San Martín²⁸⁶ y el 20 de octubre se protocolizaban los autos del abintestato²⁸⁷.

A los quince días de la muerte de su primera mujer, Francisco Manuel Arancibia cambió nuevamente de domicilio, trasladándose a la calle Mayor, parroquia de San Ginés, concretamente al Portal de los Joyeros, en casas de Juan Basarán²⁸⁸, en el segundo piso, aunque continuaba estando al servicio de Josefa Adán, a quien llama “su ama”, quien se ocupaba de mantenerlo y alimentarlo (es de suponer que a él y a sus hijos) si bien ya había sido nombrado procurador de los Reales Consejos, cargo que ejerció desde el 4 de noviembre de 1729, fecha en que firma con Francisco Custodio de Torres, mayordomo del colegio de niñas huérfanas de la Inmaculada Concepción, dependiente de la real hermandad de Nuestra Señora del Refugio (a quien pertenecía dicho oficio) el arrendamiento del mismo por un periodo de cuatro años²⁸⁹, que empezarían a contar desde el 28 de

²⁸⁰ Se trata de Josefa Jacinta Adán Yarza, que el 13 de enero de 1732 ya había enviudado del caballero de Santiago Miguel Vélez Rea (A.H.P.: Protocolo 15456 (Antonio Vera Cortázar), 15) y cuyas casas se encontraban en la calle del Pez (A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1727-1733*, 380).

²⁸¹ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1722-1727*, 462.

²⁸² A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de bautismos 1726-1731*, 254, bautizada el mismo día de su nacimiento, fue apadrinada por Josefa Rufino.

²⁸³ Ibidem, 379v. Bautizado el 25 de mayo, fue apadrinado por Isabel Martínez.

²⁸⁴ Ibidem, 502. Bautizado el 28 de septiembre, fue apadrinado por Mateo Cancela.

²⁸⁵ A.H.P.: Protocolo 16321 (Manuel Zaldívar), 104.

²⁸⁶ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1725-1731*, 304v.

²⁸⁷ A.H.P.: Protocolo 16321 (Manuel Zaldívar), 104.

²⁸⁸ A.P.SG: *Libro de matrícula. Año 1731*. Junto a Francisco Arancibia aparecen registradas su suegra Isabel Martínez, y la hija habida durante el primer matrimonio de María Marqués, Luisa Pardo. Un piso más arriba, aparecen Isidro Rodríguez y María Martínez tratándose de la hermana de Juana Paula Martínez, a quien Francisco Zorrilla había apadrinado en 1703.

²⁸⁹ A.H.P.: Protocolo 16433 (José Carlos Fuenlabrada), 1121-1125.

enero de 1730, cuando “entró a jurar dicho oficio” (si bien hemos localizado un poder otorgado a su favor, de fecha 14 de diciembre de 1729²⁹⁰ en el que figura como titular de la plaza).

En contrapartida a dicha concesión, Francisco Manuel de Arancibia se comprometía a pagar 1.100 reales de vellón anuales, sin que cumpliera debidamente con su compromiso pues, al no haber pagado el importe del tercer año, el 12 de mayo de 1733 Juan Francisco Guardia, mercader, otorgó una escritura en la que sale como su fiador²⁹¹.

El 4 de abril de 1731, tan sólo cinco meses después de la muerte de su primera esposa, se abrió el expediente para su matrimonio con Andrea Ignacia de Arredondo²⁹².

Dado el poco tiempo transcurrido desde que había enviudado, solicitaban se les dispensasen las tres amonestaciones dispuestas por el concilio de Trento, a fin de que el matrimonio fuese lo más secreto posible. Actuaron como testigos Francisco Zorrilla y Manuela Tagle²⁹³. Tras las declaraciones de novios y testigos, el 11 de abril de 1731, el vicario Miguel Gómez Escobar autorizó que se celebrase el matrimonio, dispensándoles de las amonestaciones preceptivas, ceremonia celebrada el 12 de abril de 1731, en la madrileña parroquia de San Ginés y en la que nuevamente encontramos a nuestro pintor figurando como testigo de la misma:

“En la villa de Madrid, en doze de abril, año de mill setezientos y treinta y uno, en la yglesia parroquial de San Ginés, yo, don Pedro Calleja, theniente cura de dicha parroquia y de San Luis, su anejo, haviendo precedido mandamiento del señor licenciado don Miguel Gómez de Escobar, vicario en dicha villa y su partido, su fecha de onze de dicho mes y año, rrefrendado de Juan Landeras y Belasco, su notario, por el qual consttó haber dispensado las tres amonestaciones que dispone el santo Conzilio, rezibido los mutos consentimientos y hecho las demás preguntas nezesarias, y no rresultado impedimento alguno, despossé por palabras de presente que hazen verdadero y lexítimo matrimonio a don Francisco Arancibia, natural de la villa de Lequeitio, señorío de Vizcaya, obispado de Calaorra, viudo de María Márquez, con doña Andrea Ignacia de Arredondo, natural de la villa de Baldemoro de este arzobispado, hija de Eugenio de Arredondo y doña Agustina González, siendo testigos don Francisco Zorrilla, don Isidro Pérez y Alonso de Almarza, y lo firmé

[Firmado] Pedro Callexa”²⁹⁴.

²⁹⁰ A.H.P.: Protocolo 15089 (Juan Bermeo), 3.

²⁹¹ A.H.P.: Protocolo 16437 (José Carlos Fuenlabrada), 272.

²⁹² A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3823, 76.

²⁹³ La transcripción de sus declaraciones se encuentra en el anexo documental.

²⁹⁴ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1725-1742*, 168. En la licencia matrimonial, el vicario había considerado “justas y suficientes” las razones por las que solicitaban se les dispensase de ser amonestados, a la vez que ordenaba al párroco, eso sí, que examinase a los contrayentes “en la doctrina cristiana y no hallándoles capaces no los case asta que lo estén” (A.P.SG.: *Testimonios de bodas, año de 1731*, s/f).

El matrimonio cambió nuevamente de parroquia, pasando a la de San Sebastián, al vivir en la calle de San Eugenio donde, el 26 de agosto de 1736 falleció Andrea Ignacia Arredondo, tras hacer declaración de pobre dos días antes, en la que declaraba no tener bienes²⁹⁵.

Francisco Manuel de Arancibia falleció el 11 de noviembre de 1740, a causa de un accidente, siendo enterrado en la iglesia de San Sebastián²⁹⁶ tras hacer declaración de pobre el 8 de noviembre²⁹⁷ en la que, al igual que su mujer, declaraba no tener bienes al ser pobre de solemnidad y pedía se le enterrase de limosna. Por estos documentos sabemos que había seguido residiendo en la calle de San Eugenio y que su hijo Francisco Mateo ya no vivía (quizá murió nada más nacer), pues sólo se indica que de su primer matrimonio con María Marqués había tenido dos hijos, Rafael²⁹⁸ y Francisca, y que con su segunda esposa, Andrea Ignacia Arredondo, no tuvo descendencia.

Especial vinculación debieron de mantener Francisco Zorrilla y Francisco Manuel de Arancibia, pues el pintor no sólo fue testigo del expediente matrimonial y de la ceremonia de boda en 1731 sino que, además, en 1733, al solicitar la plaza de tasador oficial de pinturas, lo hará a través de este procurador y, prueba evidente de su relación es que, tras la muerte de Arancibia en 1740, su hija Francisca pasó a vivir al domicilio del pintor, ya que aparece registrada junto al matrimonio en el libro de matrícula de la parroquia de San Sebastián del año 1741.

Sin embargo, no acompañó a Francisco Zorrilla a su regreso a Haro, sino que tras una corta estancia de un mes en casa de su abuela, Isabel Martínez, en la calle de las Pozas, pasó a vivir en la calle de la Reina, en casas del colegio de las Niñas de Leganés, contrayendo matrimonio el 11 de enero de 1746 con el valenciano Antonio Domenech²⁹⁹. En su expediente matrimonial, el párroco de San Sebastián certificó que fue su parroquiana hasta el año 1741 inclusive³⁰⁰.

Volviendo a la biografía de Francisco Zorrilla, en 1731 realizó tres nuevas tasaciones, el 20 de junio la del capital de Domingo de Mendoza, el 7 de agosto de los bienes que quedaron a la muerte de Francisco de Aperregui y el 14 de noviembre

Por lo que respecta a los otros dos testigos del enlace, quizá Alonso de Almarza fuera el sacristán de la parroquia, pues aparece en otras muchas partidas sacramentales, lo que no sucede con Isidro Pérez, siendo de suponer que fuera conocido de los novios tratándose, quizá, del procurador de los Reales Consejos.

²⁹⁵ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1734-1738*, 215.

²⁹⁶ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1738-1741*, 538v.

²⁹⁷ A.H.P.: Protocolo 17674 (Manuel Vázquez), 38.

²⁹⁸ Suponemos que se refiere a Pedro Manuel Rafael.

²⁹⁹ A.P.SJ.: *Libro de matrimonios 1742-1750*, 191.

³⁰⁰ A.D.M.: Caja 4018, 71.

siguiente la de la dote que María Josefa Barón y Espada había aportado a su matrimonio con Manuel Fernández, todas ellas en Madrid.

Tenemos cumplida información de lo acaecido en su vida en 1732, pues en este año se fecha la composición de la stampa de *Santa Gertrudis la Magna*, grabada por Juan Fiz y publicada en la edición que ese año se hizo en Madrid de la obra de fray Leandro de Granada y Mendoza *Insinuación de la Divina Piedad en la vida y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna*.

El 21 de abril recibió el encargo del Ayuntamiento de Madrid para restaurar las pinturas del oratorio, trabajo que habría concluido para el 9 de julio siguiente, pues en esta fecha firmó el recibo correspondiente, siendo este documento el único, por ahora, en el que aparece su nombre completo: Francisco Nicolás Zorrilla y Luna.

Igualmente, en 1732 le hemos documentado realizando diversas tasaciones: el 29 de julio del capital de Pedro González Trigo, el 6 de diciembre de la dote de Manuel Fernández, al contraer matrimonio con Ángela de Apontes y el 20 de diciembre de los bienes que quedaron a la muerte de Francisca Domínguez Escribano.

A partir de esta fecha debió de desplazarse a Ávila, con motivo de la realización de una serie de pinturas para la capilla de Nuestra Señora de la Portería en el monasterio de San Antonio, así como el retablo para la iglesia del convento de madres agustinas de Santa María de Gracia.

El 28 de febrero de 1733 recibió el único nombramiento oficial que tuvo, el de tasador oficial de pinturas por el Consejo de Castilla. En principio, pudiera pensarse que ello implicaría que en esta fecha se encontraba en Madrid pero, al contrario que en los nombramientos de otros pintores, cuya solicitud se realiza directamente por los interesados, en el caso de Zorrilla la documentación fue presentada a través del procurador Francisco Manuel de Arancibia, lo que lleva a suponer que sucedió así porque se encontraba ausente de esta villa.

La documentación presentada por el procurador nos da información acerca de diversos trabajos realizados por Francisco Zorrilla: la restauración del oratorio del Ayuntamiento y varias obras para el convento de trinitarios calzados de Madrid, a las que ya hemos aludido. Además, incorpora sendos certificados del abad de monasterio benedictino de San Martín de Madrid, y del ministro del de trinitarios descalzos, también de Madrid, en los que se da cuenta de que una serie de encargos que tanto ellos, como el convento de trinitarios descalzos de Alcalá de Henares (Madrid), le habían realizado.

Si, como creemos, en el tiempo en que se llevaron a cabo las gestiones para su nombramiento como tasador oficial de pinturas se encontraba en Ávila, debemos

esperar a la primavera de 1733 para encontrar de nuevo su presencia en Madrid, pues entre marzo y abril tasó las pinturas legadas por María Bernarda Fernández Zorrilla. Poco después, el 17 de agosto, otorgó un poder³⁰¹ a Matías Felipe Román, Gabriel Pedrero y José Cedrón, procuradores de los Reales Consejos, y a Isidro Rubio, Juan Facundo Domínguez y Simón Casado, procuradores del número de esta villa, sin que en el documento se especifiquen los motivos de la concesión, sino que más bien parece un poder con carácter genérico. Actuaron como testigos Alfonso Prieto, Antonio Pico y Francisco Álvarez; los dos primeros eran personas relacionadas con el propio escribano, pues aparecen como testigos de diversos documentos por él protocolizados existiendo, incluso, un escribano llamado Marcos Antonio Pico³⁰². Sin embargo, no hemos encontrado a Francisco Álvarez testificando en ninguna otra escritura de estos legajos, por lo que quizá conociera a Francisco Zorrilla, pudiendo tratarse de la misma persona que actuó como testigo en diversos documentos de su matrimonio con Manuela Tagle.

Nuevamente debemos cuestionarnos los motivos que le llevaron a dictar un poder de carácter tan general, inclinándonos a pensar que quizá se debió a que volviera a desplazarse para trabajar fuera de la Corte.

El 6 de octubre de 1733³⁰³ Josefa Velandia y Jacinto Lope García, como herederos del mercader Juan Bringas de la Torre, traspasaron la tienda-lonja que éste tenía frente a la iglesia de Santa Cruz, en Madrid, a Pedro Aldama, incluyendo las deudas sacadas “de los libros, vales y demás instrumentos”, relación en la que figura una persona llamada Francisco Zorrilla, a quien se le da el tratamiento de “don”, que debía a dicho mercader 1.020 reales³⁰⁴. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, hemos localizado en Madrid en este periodo otras personas también llamadas Francisco Zorrilla, por lo que no podemos tener la certeza de que la noticia se refiera a la que nos interesa.

Tampoco es fácil determinar qué motivó la deuda; en el “abanzo de mercaderías” que se acompaña al traspaso, figuran múltiples y variados productos: cacao, azúcar, café, especias, junto a puntillas, cintas, sedas y accesorios como corbatas, guantes y medias, pero también lienzos de diversos tipos y calidades, cuerdas y otros elementos; en cualquier caso, dado que el monto de la deuda era bastante elevado y que los productos indicados eran considerados un lujo en la época, creemos más probable que fuese en este establecimiento donde Francisco Zorrilla comprase algunos materiales precisos para desarrollar su actividad, caso de ser nuestro pintor la persona citada.

³⁰¹ A.H.P.: Protocolo 16441 (Manuel Antonio Belinchón), 44-44v.

³⁰² En los documentos donde aparece como testigo figura como Antonio Pico o como Marcos Antonio Pico, indistintamente.

³⁰³ A.H.P.: Protocolo 16677 (Diego Alonso Merino), 547.

³⁰⁴ A.H.P.: Ibidem, 552v.

El 19 de diciembre de 1733 Manuela Tagle testificó en los autos para el matrimonio de José Mateo y Francisca Pérez Puche³⁰⁵, hija de Juan Pérez y Paula Puche y hermana de Eugenio Pérez Puche a quien la propia Manuela había amadrinado años atrás.

La única noticia que tenemos de 1734 viene dada por los datos que aparecen en su *Autorretrato*, al indicarse en la pintura que fue realizada en Madrid, en el citado año, incluyéndose una serie de objetos y textos de los que nos ocuparemos con más detenimiento. Al publicar este lienzo en 1967, el profesor Angulo veía el carácter de vanitas de la obra como una premonición del incendio que destruyó el Alcázar de Madrid la Nochebuena de 1734.

Si bien, como más adelante intentaremos justificar, no compartimos esta interpretación, no podemos dejar de recoger el triste suceso del incendio del Alcázar, pues aunque el Palacio Nuevo sea obra magnífica, debemos lamentar amargamente la cantidad ingente de obras de arte y de documentación que se perdieron en tan aciaga noche.

En 1735 y 1736 encontramos a Zorrilla realizando nuevas tasaciones de pinturas, correspondientes a los bienes de Luisa Martínez de Peralta (11 de enero de 1735, firmando el recibo por sus honorarios el 28 de febrero siguiente), de Félix López de Ayala Velasco y Cárdenas, conde de Fuensalida (7 de marzo), de María Colado (2 de septiembre) y de José de Zúpide y Acuña (14 de enero de 1736).

El 18 de febrero de 1737 contrató, junto a los pintores Juan Bautista Simó y Manuel Santos Fernández, unas mutaciones para la comedia *El hijo del Sol, Faetón* de Calderón de la Barca, que se representó en el Corral de la Cruz de Madrid, firmándose los recibos correspondientes el 14 y 17 de mayo siguientes.

El 23 de marzo de ese año Manuela Tagle, la mujer de Zorrilla, amadrina un niño que recibió el nombre de Joaquín José, hijo de Blas Pujol y de Luisa Bernarda Urrieta del Valle³⁰⁶.

Blas Antonio Álvarez Pujol³⁰⁷ era madrileño, hijo de Francisco Álvarez Pujol³⁰⁸ y Catalina Díaz Hervás y había estado casado en primeras nupcias con

³⁰⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3860, 59.

³⁰⁶ A.P.SS.: *Libro de bautismos 1734-1737*, 359.

³⁰⁷ Aunque éste era su nombre completo, en la mayoría de los documentos se le nombra como Blas Pujol.

³⁰⁸ Lógicamente, nos preguntamos si el padre de Blas Pujol no sería la misma persona que sirvió de testigo a Francisco Zorrilla y Manuela Tagle en 1705 y 1733.

María López Mendizábal³⁰⁹. El 25 de noviembre de 1728 otorgó carta de dote³¹⁰ a favor de Luisa Bernarda de Urrieta del Valle, nacida en la portuguesa ciudad de Oporto, hija de Juan Antonio Urrieta (natural de Vizcaya) y Catalina Doval (de Portugal)³¹¹, que ascendió a una suma realmente importante: 251.776 reales de vellón, que fueron incrementados por su futuro esposo, “por vía de dotación y proternupcias” en 6.600 reales.

El 13 de diciembre de 1728 se celebró el matrimonio en la iglesia de San Sebastián, siendo velados en la misma parroquia el 22 de febrero de 1729³¹²; en aquel momento tenían su domicilio en la calle de Francos, en casas de Simón de Olivares.

Joaquín José Pujol Urrieta era el cuarto hijo del matrimonio, precediéndole María Antonia Leonor (nacida el 20 de febrero de 1730), Francisca Javiera (el 10 de marzo de 1731), ambos nacidos en la calle de Cantarranas y Nicolás Tolentino (el 10 de septiembre de 1735, fecha en que la familia ya había pasado a vivir a la calle de la Cabeza), siendo apadrinados los tres por el presbítero Baltasar Martínez Téllez³¹³.

Si bien ninguno de los registros parroquiales nos ha proporcionado datos sobre su profesión, distintos documentos notariales lo vinculan entre 1731 y 1733 con el abastecimiento de carnes a Madrid, algunos como apoderado del conde de Santiago y marqués de Salinas, residente en México³¹⁴, en cuyo nombre el 24 de enero de 1733 contrató con los carpinteros Juan Rodríguez y Carlos García la construcción de una barca sobre el río en el término de Acequilla³¹⁵.

Luisa Urrieta, como bien se la denomina en el artículo dedicado a su carta de dote, era una dama ... del teatro, pues, utilizando el término de la época, era una cómica, trabajando para una de las principales compañías del momento. Sabemos que en 1722 formó parte del elenco que representó en el real Coliseo la obra *Angelica y Medoro* para festejar el matrimonio del príncipe Luis con Luisa Isabel

³⁰⁹ El expediente para el matrimonio se abrió el 23 de febrero de 1707, declarando ambos contrayentes ser parroquianos de San Luis, motivo por el que no es posible aportar su partida de matrimonio (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3528, 11).

³¹⁰ BARRIO MOYA, José Luis: “La biblioteca de doña Luisa de Urrieta, dama donostiarra en el Madrid de Felipe V (1728)”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* nº 54 (1998), 435-445.

³¹¹ Resulta curioso el cambio de grafía del apellido materno en la partida matrimonial, ya que mientras que para Catalina se mantiene la forma portuguesa “Doval”, se castellaniza en “del Valle” para su hija.

³¹² A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1722-1729*, 370.

³¹³ A.P.SS.: *Libros de bautismos 1727-1730*, 370, *1730-1734*, 68v y *1734-1737*, 181v respectivamente.

³¹⁴ A.H.P.: Protocolo 15339 (Tomás Francisco Izquierdo), 203, 482, 524 y 132.

³¹⁵ A.H.P.: Protocolo 16328 (Francisco Soro Marzana, 113).

de Orléans, interpretando el papel de Júpiter³¹⁶. Hermana de Juan Urrieta (que en algunos documentos dice ser “farsante” y en otros afirma asistir en los corrales de comedias, que unas veces declara vivir en la calle de Cantarranas³¹⁷ y otras con su hermana María en de las Huertas³¹⁸) y familiar de Mariana Urrieta (que también actuó en la obra citada), de José Urrieta (representante de comedias que vivía en la citada calle de las Huertas³¹⁹) y de Francisco José Urrieta (representante de comedias de la compañía de Prado³²⁰), nos lleva a suponer que la relación entre las familias viniese por la actividad de Francisco Zorrilla en las decoraciones teatrales.

Luisa Urrieta falleció el 11 de julio de 1737, apenas cuatro meses después del nacimiento de su hijo Joaquín José, en su domicilio de la calle de la Cabeza, en casas de Gabaldón, siendo enterrada en la bóveda del Cristo de la Fe, por ser miembro de la Congregación³²¹. Unos días antes, el 22 de junio, encontrándose enferma, había otorgado poder para testar a favor de su marido³²², a quien le encargaba todo lo relativo al funeral y entierro, dejándoselo a su voluntad. Asimismo, nombraba por herederos a sus hijos María Antonia Leonor y Nicolás Tolentino, por lo que es de suponer que Francisca Javiera hubiera fallecido de corta edad y Joaquín José nada más nacer.

Blas Pujol sobrevivió a su mujer hasta el 23 de diciembre de 1746, fecha en la que murió en su domicilio de la calle de Francos, en casas de Medinaceli tras haber otorgado testamento el 9 de septiembre de 1744 y codicilo el 21 de diciembre de 1746³²³. Pedía al duque de Medinaceli, a quien llama “su amo”, que no le enterrase en el convento de Trinitarios Descalzos “donde se entierran los criados mayores de su Excelencia” sino en la sepultura donde estaba enterrada su mujer, en la bóveda del Santo Cristo de la Fe, por haber pertenecido a su Congregación, a la que dejaba como limosna 200 misas de a tres reales. Asimismo, indicaba que si el duque de Medinaceli no quisiera costear su entierro, éste se pagase con los bienes dejados a su muerte. Nombraba como testamentarios a su amigo el escribano Francisco Soro Marzano, a quien legó una caja de plata sobredorada y esmaltada, así como a Jose Lizarazu y Antonio Pariente (en el testamento) y a Juan y Antonio Martínez Nogales (en el codicilo). Asimismo, declaraba por herederos a sus dos hijos, María Antonia que a pesar de su corta edad se encontraba en el

³¹⁶ LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: *El teatro palaciego en Madrid 1707-1724. Fuentes para la historia del teatro en España XXXII*. Támesis, Londres 2006. Recoge el Manuscrito 16902 de la Biblioteca Nacional, con el libreto de la obra, en el que aparece el reparto de personajes.

³¹⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3645, 111.

³¹⁸ Ibidem, caja 3650, 111.

³¹⁹ Ibidem, caja 3542, 18

³²⁰ Ibidem, caja 3595, 72. La compañía de Prado, más tarde de Petronila Jivaja, fue una de las que actuaron en la obra *Fieras afemina amor*, en cuyo montaje participó Francisco Zorrilla.

³²¹ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1738-1741*, 311.

³²² A.H.P.: Protocolo 16329 (Francisco Soro Marzana), 21-22.

³²³ A.H.P.: Protocolo 17548 (Diego Trigueros), 448.

convento de Santa Catalina, y al pequeño Nicolás. Cumpliendo sus deseos, fue enterrado en secreto en la citada bóveda³²⁴.

El 11 de julio de 1737, Francisco Zorrilla fue requerido en el pleito por la herencia de Luisa Martínez de Peralta, debiendo declarar sobre los honorarios percibidos y la veracidad del recibo por él firmado.

1738 fue un año duro, en el que “sufrieron algunas provincias y ciudades españolas el azote del hambre”³²⁵, pese a lo cual, el 7 de abril se celebró la ceremonia de colocación de la primera piedra del nuevo Palacio Real de Madrid³²⁶ y varias son las noticias que tenemos de Francisco Zorrilla en este año: el 15 de junio se realizó el capital de bienes de Juan López de Bernardino Pascual, mercader de mercería domiciliado en la calle de Fuencarral de Madrid y, entre sus vales y escrituras, aparece uno de “don Francisco Zorrilla, por vale y quenta, setezientos setenta y nueve reales”³²⁷ y que, quizá, se refiera al pintor.

En mayo y junio de 1738 colaboró en la realización de decorados para la ópera *Alejandro en las Indias* con libreto de Metastasio y música de Francisco Courcelle (maestro de la capilla real y de los señores infantes) representada en el Coliseo del Buen Retiro con motivo de la celebración de la boda de Carlos, rey de las dos Sicilias, con María Amalia de Sajonia.

El 27 de octubre Manuela Tagle testificó en los autos instruidos contra el pintor Francisco Meléndez, a quien se le acusaba de intento de asesinato³²⁸. El proceso se había iniciado el 17 de septiembre de 1738, cuando Simón Amigo, pintor miniaturista nacido en Italia, fue atacado en la plaza Mayor de Madrid. En su declaración, hizo recaer la sospecha de la agresión en Francisco Meléndez (de quien había sido aprendiz a su llegada a esta Corte) en represalia a que hacía unos seis años Simón Amigo quiso “violenttar a una hija suia”³²⁹, por cuya causa había sido condenado a cuatro años de presidio.

Tras salir de la cárcel, Simón regresó a Madrid y, en un intento de rehacer su profesión, había buscado un acercamiento con Francisco Meléndez quien, lógicamente, afirmó que, si bien no podía impedirle trabajar en Madrid, era

³²⁴ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1746-1751*, 75v.

³²⁵ TELLO GIMÉNEZ, Joaquín: *Hermandades y cofradías establecidas en Madrid*. Camarasa, Madrid 1942, 82.

³²⁶ A.H.P.: Protocolo 15856 (Pablo Ortiz de Ceballos), 101.

³²⁷ A.H.P.: Protocolo 16019 (Manuel Valentín Bosque), 116.

³²⁸ A.P.: Reinado de Felipe V, legajo 128. Dada a conocer la noticia por CHERRY, Peter (2006): *Op.cit.*, 564-572.

³²⁹ En los documentos no se indica el nombre de la hija, pudiéndose tratar de Clara (1712-1734, por lo que en 1732 tendría 20 años) o de Ana (1714-1760, por lo que contaría 18 años en la fecha del suceso), habiéndose afirmado que fue Clara la agredida (CHERRY, Peter (2006): *Op.cit.*, 320).

preferible que no se pusiese delante ni de él ni de sus hijos (los también pintores Luis y José Agustín Meléndez).

Como coartada, Francisco Meléndez afirmó que el día en que se produjeron los hechos, acompañó a Francisca de la Peña, huésped en su casa³³⁰, para visitar a una hermana suya, Gabriela (convaleciente de un parto) en su domicilio de la calle Amor de Dios.

El 20 de septiembre, dado que el pintor había exhibido su condición de servidor del Rey, los autos se remitieron a Juan Blasco de Orozco quien, entre otros títulos, ostentaba el de asesor del real Bureo y, ante la solicitud de que se le dejase libre por “estar haziendo suma falta a su casa y ministerio”, se confió su persona al también pintor Casimiro Gil, quien lo recibió “preso y encarcelado, y como carcelero”, saliendo fiador suyo con su persona y bienes.

Entre otros, testificaron sus hijos Luis y José Agustín, así como Bernardo Sánchez, vendedor de estampas y libros en la puerta de Guadalajara, quien declaró conocer al pintor porque “solia acudir alguna vez a su puesto sobre despacho y tratto de pinturas”³³¹, así como las personas que coincidieron en la reunión de la calle del Amor de Dios: las hermanas Francisca³³², Gabriela y Josefa de la Peña³³³, Francisca Coronel³³⁴, viuda de Manuel de la Peña y madre de las

³³⁰ El pintor declaró vivir en la Red de San Luis.

³³¹ Tenemos constancia de que, el 3 de abril de 1743, Bernardo Sánchez y José Casina crean una compañía para poner lonja, y entre los géneros inventariados hay “christal, espejos, vidrios, estampas, pinturas, entallados, dorados para gavinete, salones y estrados”, así como “veintte y quatro paisitos de media minatura, de Meléndez, a diez y seis reales” (A.H.P.: Protocolo 17105 (Marcos Antonio Pico) 34).

³³² Francisca de la Peña murió soltera el 1 de julio de 1747 (en la partida se indica Francisca García de la Peña) en casas del marqués de Iturbietta en la calle de las Carretas, tras nombrar como heredero a su cuñado Francisco Verdún Espinosa (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz, *Libro de difuntos 1740-1763*, 150).

³³³ Josefa de la Peña se casó el 7 de noviembre de 1742 con Diego Benavides. En la partida de matrimonio se dice que es hija de Manuel García Peña y Francisca Coronel (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz, *Libro de matrimonios 1731-1747*, 254v). Por las declaraciones del expediente matrimonial (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3972, 102) el novio había estado desde finales de 1731 hasta 1738 en Sevilla, al servicio de Diego Guzmán, alcalde del crimen en la Audiencia de esa ciudad. En el momento de contraer matrimonio Juana vivía en la calle de las Carretas, en casas del marqués de Iturbietta donde se había mudado hacía un año y, antes, residió en la calle del Amor de Dios, en casa de Felipe de las Muelas. Actuaron como testigos el vidriero José Bonet, amigo de los contrayentes y su cuñado Francisco Verdún Espinosa.

El 23 de noviembre de 1771 murió su hijo Vicente, soltero, en la calle de Majaderitos, siendo enterrado en secreto en la iglesia de San Sebastián (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1768-1772*, 357).

Diego Benavides murió el 3 de marzo de 1780, en la citada calle de Majaderitos, siendo enterrado en la parroquia de San Sebastián (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1780-1783*, 21v) sobreviviéndole su mujer y sus hijos Bárbara y Antonio.

susodichas, Francisco Verdún³³⁵ (marido de Gabriela) y Manuela Tagle, mujer de Francisco Zorrilla.

En las declaraciones encontramos algunas noticias de sumo interés, pues por un lado, las hermanas de la Peña, así como su madre, afirmaron conocer a Francisco Meléndez desde hacía muchos años, debido a la amistad que éste mantenía con Raimundo Capuz y su mujer, doña María, a cuya casa de la calle Olivar concurría el acusado y no albergamos duda alguna de que se trata del escultor valenciano, quien residió en Madrid por lo menos en la última década del siglo XVII y en las primeras del XVIII.

Ceán Bermúdez nos informa que el futuro Luis I, siendo todavía Príncipe de Asturias “le nombró su maestro con buena dotación, y se le confirió el título de su escultor quando llegó á ser rey” y que fue, tras la muerte del joven monarca cuando regresó a Valencia, donde residió hasta su muerte el 5 de octubre de 1743³³⁶.

³³⁴ Manuel de la Peña y Francisca Coronel contrajeron matrimonio el 1 de febrero de 1700; la novia dijo vivir “encima de la tapicería de la reina” declarando como testigos dos mozos del citado obrador (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3450, 16).

Manuel de la Peña falleció el 5 de marzo de 1717, en la calle de Santa Isabel, pidiendo a la guardia de alabarderos que se ocupasen de su entierro (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1710-1717*, 631), por haber pertenecido a la compañía de alabarderos del Rey (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3607, 31).

Por lo que respecta a su mujer, Francisca Coronel, en 1733 vivía en la calle del Amor de Dios, casas de Felipe Muelas, domicilio vecino al de Francisco Zorrilla, lo que sin duda favoreció el trato entre ambas familias (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3833, 13). El 5 de mayo de 1733 otorgó declaración de pobre, nombrando como herederos a sus seis hijos Andrés García de la Peña (casado con María Ana Cacha, era vecino de Sanlúcar de Barrameda), Gabriela, Francisca, Josefa, Juan y María (casada con Juan Sánchez Arcilla y fallecida antes que su madre) (A.H.P.: Protocolo 16042, Fernando Calvo, 92). Francisca murió el 18 de enero de 1744, en la casa del marqués de Iturbietta de la calle de las Carretas, enterrándose en la iglesia de Santa Cruz. (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz, *Libro de difuntos 1740-1763*, 80).

³³⁵ Gabriela García de la Peña y su marido Francisco Verdún otorgaron poder para testar el 5 de mayo de 1733, nombrándose mutuamente como testamentarios, así como a Francisco González (tesorero de la Sacramental de San Andrés y san Pedro) y a Joaquín Agustín Santos (tesorero de la cofradía de las Ánimas del Hospital General) (A.H.P.: Protocolo 16042 (Fernando Calvo), 119). Falleció el 4 de agosto de 1744 en el domicilio familiar de la calle de las Carretas ya citado, dejando como herederos de sus bienes a sus hijos María Antonia, Francisco y Josefa (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de difuntos 1740-1763*, 94).

Francisco Verdún Espinosa, en 1726, era cobrador de resultas de Extremadura (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3766, 46) y, años después, dependiente de la casa de negocios de Ambrosio Agustín Barro, en la calle de las Carretas. Murió el 9 de enero de 1754, pidiendo ser enterrado en el camposanto del Hospital General. Nombró como testamentario a su sobrino Ignacio Verdún y como herederas a sus hijas María Antonia y Josefa, quizá porque Francisco hubiese fallecido en el ínterin (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de difuntos 1740-1763*, 283v).

³³⁶ CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín: *Op.cit.* I, 230-232.

Varias son las noticias que hemos localizado que nos confirman la presencia de Raimundo Capuz en Madrid y de sus distintos domicilios: el 5 de septiembre de 1708, otorgó carta de pago a favor de Tomás Coll Alcalá, presbítero de la iglesia de Orihuela³³⁷; el 11 de marzo de 1712 en el expediente matrimonial de Diego García y de María Casado, la novia declaraba que hacia 1708 y 1709 vivió en casas de Raimundo Capuz y, aunque no dice en qué calle, sí informa que pertenecía a la parroquia de San Luis³³⁸ por lo que, lógicamente, no se trataba de la vivienda de la calle del Olivar (citada en los autos examinados) ya que ésta pertenece a la de San Sebastián.

Sin embargo, el 15 de febrero de 1716, en el expediente matrimonial de José Cruz y Margarita Gallego declaró como testigo Raimundo Capuz afirmando vivir en la fuente del Ave María, casas de Román y conocer al novio desde hacía once años y medio cuando éste llegó a Madrid desde su Jaca natal, lo que indica que Capuz ya se encontraba en la Corte en 1705³³⁹.

Asimismo, en el del escultor valenciano Miguel Esteban, para casarse con Rosa María Herraz, de 2 de enero de 1717, el novio dijo vivir en la calle de San Antón pero que antes lo hizo en la del Ave María, casas de Manuel Román. Raimundo Capuz, a quien el novio presenta como testigo, afirmó conocerlo desde Valencia y que vivían en la misma casa³⁴⁰.

Por las noticias acumuladas sabemos que en los años de su estancia en Madrid, Raimundo Capuz vivió, por lo menos, en las calles del Olivar, del Ave María y de San Antón, siendo la segunda la que más nos interesa ya que como la fuente del Ave María se encontraba en el cruce de esta calle con la de San Simón y, precisamente, en 1717 Francisco Zorrilla vivía en la calle de San Simón, también en casas de Román, no parece demasiado aventurado suponer que la cercanía favoreciera el encuentro entre ambos artistas.

Volviendo a los autos contra Francisco Meléndez, de 1738, sumamente interesante resulta la declaración de Manuela Tagle, quien dijo conocer al acusado desde hacía 16 años, es decir, aproximadamente desde 1722, “con el motivo de concurrir el susodicho con otros del arte de la pintura a la casa de la testigo, a la Academia”. De sobra es conocida la labor que Francisco Meléndez realizó como impulsor de la Academia de Bellas Artes, debiéndose ver, por tanto, la que existió en casa de Francisco Zorrilla como un precedente de aquélla.

Si bien, lógicamente, en otro momento nos ocuparemos con más detenimiento de este asunto, baste por ahora decir que, ante las declaraciones de

³³⁷ A.H.P.: Protocolo 14595 (Feliciano Cogeces de Velasco), 1690.

³³⁸ A.D.M. Expedientes matrimoniales. Caja 3586, 21.

³³⁹ Ibidem, caja 3631, 14.

³⁴⁰ Ibidem, caja 3650, 1.

los testigos, el prestigio del acusado y que el agredido se restableció de las heridas recibidas, el 6 de mayo de 1739 Francisco Meléndez fue absuelto de los cargos.

Continuando con dicho año de 1738, también hemos documentado a Francisco Zorrilla realizando nuevas tasaciones: el 28 de febrero, de los bienes de Miguel Pérez de Losada, el 6 de agosto de Ignacio de Losada y Cerquera, el 11 de septiembre de Pedro Sequeiros y Cobos, el 23 de noviembre de Julián Rodríguez y el 27 de noviembre de Rosolea Micaela Rodríguez Jordán.

La tasación de Julián Rodríguez nos plantea una duda aún no resuelta; si bien fue encargada a Francisco Zorrilla, y sí parece que él la hizo, en el momento de firmarla encontramos que el nombre que aparece es el del también pintor Juan Bautista Simó “por ausencia de Francisco Zorrilla”, sin indicar la fecha exacta en que pone su rúbrica en la tasación. Parece lógico suponer que si se firmó por persona distinta a quien realizó la tasación fue porque tenían la certeza de que la ausencia del pintor iba a ser prolongada. Ahora bien, ¿dónde y cuándo se marchó y qué motivos le empujaron a ello?.

Pensamos que a finales de 1738 Francisco Zorrilla abandonó Madrid, seguramente porque le ofrecieron un trabajo fuera de la villa y, en nuestra opinión, pudo trasladarse a Navalcarnero, no encontrando factible que hubiese acudido a los reales sitios de La Granja o el Pardo para colaborar en la escenografía de las diversas óperas allí representadas.

De hecho, en los autos contra Francisco Meléndez sorprende no encontrar el testimonio de Francisco Zorrilla sino sólo el de su mujer, el 28 de octubre, quien declaró haber pasado la velada en casa de Gabriela de la Peña, “en combersación y algún rato jugando a los naipes, hasta las diez de la noche”. Quizá la razón de que Francisco Zorrilla no se incorporase a la reunión (y por ello no pudiera testificar), estribe en que no se encontraba en la villa, lo que pudo permitir a Manuela Tagle prolongar su estancia en la casa.

En junio de 1740 lo encontramos de nuevo documentado en Madrid, tasando el capital de bienes de Félix Centeno, y en enero de 1741 realizó la de la testamentaria de Gregorio Calvo. Aunque en el testamento otorgado el 24 de agosto de 1741 por José Molinas y Eulogia Francisca Castillo, figura como testigo una persona llamada Francisco Zorrilla, la grafía de la firma no corresponde a la del pintor.

El 18 de mayo de 1741 se firmaba el libro de matrícula de las “personas de confesión y comunión de la iglesia parroquia de San Sebastián”, en el que aparecen registrados Francisco Zorrilla y su mujer, Manuela Tagle, en la calle de Amor de Dios, concretamente en la quinta casa existente en dicha calle, en la acera de la derecha contando desde la calle de las Huertas. Junto a ellos, aparecen

matriculados don Diego Benavides³⁴¹ y Francisca de Arancibia, hija sin duda del procurador Francisco Manuel de Arancibia, lo que hace pensar que, a su muerte (acaecida en 1740) Francisco Zorrilla y su mujer se harían cargo de la hija de su amigo y que contaba tan sólo trece años de edad³⁴².

Por tanto, desde mayo de 1741 debemos esperar al siguiente año de 1742 para tener nuevas noticias seguras, correspondientes a la realización de las pinturas que decoran la sacristía de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en su Haro natal.

REGRESO A HARO (1742-1747)

En su artículo sobre Francisco Zorrilla, el profesor Gutiérrez Pastor menciona diversas causas que motivaron su regreso a Haro³⁴³, entre ellas la falta de trabajo que previsiblemente iba a tener en Madrid y la posibilidad que se le ofrecía de decorar la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, factores que trataremos a su debido tiempo.

Sí queremos comentar ahora un motivo que se recoge de forma insistente a lo largo del citado artículo, al ser estrictamente biográfico: partiendo quizá de la interpretación cargada de tintes pesimistas que de su *Autorretrato* hizo el profesor Angulo³⁴⁴, se afirma que Francisco Zorrilla regresó a Haro aquejado de una melancolía fruto de la edad y, sobre todo, “de la falta de descendencia ... o de la escasa familia”³⁴⁵, opiniones ambas que no compartimos, aunque somos conscientes de que entramos en un asunto tremendamente subjetivo, en el que un mismo hecho puede verse desde prismas diferentes, lo que lleva a conclusiones diversas.

Es verdad que en 1742, año en el que tenemos la certeza de que está en Haro, contaba ya 63 años que, para aquel tiempo, era una edad considerable por lo que a los ojos de los demás aparecería como una persona mayor; de hecho, al hablar del pintor y grabador Matías de Irala, a quien sin duda conoció y trató Francisco Zorrilla en Madrid y que había nacido el 25 de febrero de 1680, Álvarez

³⁴¹ Lógicamente nos cuestionamos si pudiera tratarse de la persona que el 7 de noviembre de 1742 se casará con Josefa de la Peña (que había coincidido con Manuela Tagle en los autos contra Francisco Meléndez en 1738) si bien, de las declaraciones que constan en el expediente matrimonial, no podemos afirmarlo con rotundidad.

³⁴² Como ya dijimos anteriormente, Francisca Arancibia no acompañó a Francisco Zorrilla a su regreso a Haro, sino que se quedó en Madrid, donde el 11 de enero de 1746 contrajo matrimonio con Antonio Domenech.

³⁴³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 175.

³⁴⁴ ANGULO, Diego: *Op.cit.*

³⁴⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 173, se insiste en la idea en 175, 177 y 195.

y Baena dice que “murió lleno de años el día 26 de diciembre de 1753”³⁴⁶, es decir con 73 años.

Pero también es cierto que alcanzar esas edades no era algo excepcional, y otras muchas personas, algunas de su entorno más próximo, también lo lograron: aparte del ya citado Matías de Irala, estamos pensando en su mujer, en su hermano Diego, en su colega Juan Bautista Simó, en sus amigos o clientes fray Diego Mecolaeta y Feliciano Cogeces, etc.

Además, aunque tuviese 63 años cuando llegó a Haro, nada hace sospechar que se encontrase enfermo ni con sus facultades mermadas, más bien al contrario; con motivo de la reciente restauración de la cúpula de la basílica jarrera hemos tenido la ocasión de encaramarnos al andamiaje levantado al efecto, lo que nos permite asegurar que si en 1745 Francisco Zorrilla, con 66 años, fue capaz de subir diariamente el “caballo o estribo” (con 20 metros de altura), era porque se encontraba en una forma física más que aceptable.

Por lo que respecta a la soledad con que se le carga, debido a lo “escaso de su familia”, entendemos que es una afirmación un tanto ambigua: si pensamos en familia en términos actuales, quizá sí pueda decirse que formaban un grupo menguado, pero hasta tiempos no demasiado lejanos (y aún hoy en determinadas áreas o grupos sociales), este vocablo tenía un sentido mucho más amplio que el que en general le damos en la actualidad, incluyendo en el mismo a primos y tíos de diversos grados, tanto por consanguinidad como por afinidad; de hecho, ya vimos cómo Diego Zorrilla y María Cruz Fernández tuvieron que pedir dispensa para poder celebrar su matrimonio, a causa de ser parientes en cuarto grado. Desde este punto de vista, el concepto de “familia” crece de forma considerable.

Además, no podemos conocer cómo se asumiría el hecho de no tener descendencia; sólo podemos contrastar que no era algo excepcional, pues sólo en el entorno de Francisco Zorrilla vemos que en las mismas circunstancias estaban su primo Santiago Zorrilla y Jerónimo Ezquerro, Juan Vicente de Rivera, Manuel de Cosa, Félix Ramón de Ollauri y Tomás Ochagavía, entre otros.

Por el contrario, sí creemos que existe una relación de causa a efecto directa entre el encargo de pintar la cúpula de Nuestra Señora de la Vega de Haro y su marcha de Madrid, dada la coincidencia cronológica, pues los trámites para la decoración no pudieron iniciarse hasta principios de 1742, por las razones que se expondrán cuando nos ocupemos de esta decoración y, como ya hemos visto Zorrilla seguía residiendo en Madrid en la primavera de 1741.

³⁴⁶ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio Antonio: *Hijos de Madrid*. (1789-1791). Facsímil Atlas, Madrid 1973, IV, 99.

No obstante, especial interés tendría la localización del padrón que la villa de Haro realizó hacia 1740, pues nos serviría para constatar su presencia o no en ella, pero no se conserva en ninguno de los archivos consultados, teniendo noticia únicamente de un poder otorgado por el concejo el 8 de mayo de ese año para que se llevase a cabo el citado vecindario³⁴⁷, sin que quede constancia de la fecha en que se realizó, ya que únicamente nos consta las noticias dejadas por los cronistas, que refieren al declive que había sufrido la villa, ya que en dicho censo se habían contado “20 casas destruídas, 9, cerradas, y sólo 133 vecinos”³⁴⁸.

En cualquier caso, según nuestra opinión, Francisco Zorrilla no se trasladó a Haro hasta bien entrado 1742, constando su presencia en dicha villa por la realización de la decoración de la sacristía de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, firmando y fechando las pinturas en una de sus lunetas y cobrándolas en ese mismo año.

Desde este momento, y hasta su muerte, todo parece indicar que residió de forma continuada en su villa natal, si bien parece lógico suponer que hiciese alguna obra para pueblos comarcanos, en encargos públicos y privados.

Centrándonos únicamente en lo efectuado en Haro, hemos documentado que trabajó para el Ayuntamiento, para distintas cofradías y para particulares.

El 8 de enero de 1744 realizó la tasación de los bienes de Juan Francisco Ollauri y Unda, personaje singular que merece un trato especial en el capítulo que dediquemos a su clientela y, ese mismo año, el Ayuntamiento de Haro le pagó algunos pequeños encargos que había efectuado.

La siguiente gran obra se realizó en 1745, fecha en que cobró 5.400 reales por las pinturas del tambor y la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, trabajo cuya envergadura resulta sorprendente para un hombre de 66 años, como hemos apuntado anteriormente.

Los últimos trabajos de los que tenemos constancia son obras de carácter menor, importantes en cuanto nos permiten seguir su rastro hasta el final de su vida. Sin embargo, no debemos caer en la tentación de pensar que su salud se hubiera quebrantado hasta el punto de impedirle afrontar trabajos de mayor amplitud, pues un simple repaso a la cantidad de pinturas que quedaron inconclusas a su muerte nos hace ver que siguió trabajando, en obras ciertamente importantes por su tamaño, hasta el final de sus días.

³⁴⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 4016 (Manuel Romo Díez), 82.

³⁴⁸ LARREA REDONDO, Antonio: *Haro. Vinos e historia*. Juan González Muga, Haro s/f (D.L. 1983), 103.

Lo que sabemos con certeza es que el 23 de noviembre de 1746 cobró la pintura de unas insignias para la cofradía de las Benditas Ánimas de Haro y que, entre junio de 1746 y junio de 1747, pintó la vara que la cofradía de San Felices utilizaba para pedir.

El 3 de diciembre de 1746 actuó como testigo de las capitulaciones matrimoniales de su sobrino Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán, en Haro³⁴⁹, así como de su enlace en la parroquia de Santo Tomás³⁵⁰ el 11 de diciembre.

El novio era hijo de su hermano Diego, había nacido el 6 de diciembre de 1703, siendo el niño de dos años cuya presencia se recoge en el empadronamiento de hijosdalgos de 1706 y el que, por lo menos en marzo de 1726, residía junto al pintor en Madrid. Por lo que respecta a la novia, sabemos de ella los datos que figuran en los documentos de su matrimonio, es decir, que era natural de Cabría (Palencia), hija de Francisco Rodríguez Cabanzón y de Lorenza Terán Arratia, y ante la coincidencia de apellidos, y la proximidad de sus localidades de origen³⁵¹, debemos suponer que algún vínculo de parentesco la unía a Manuela Tagle Terán³⁵².

Además de Francisco Zorrilla, actuó como testigo del enlace Manuel Martínez Barranco, discípulo de nuestro pintor y heredero de sus bienes.

En 1747 cobró nuevamente unos pequeños trabajos que le había encargado el Ayuntamiento de Haro, siendo quizá los últimos que pudo llevar a cabo, pues poco después, el 2 de junio de 1747, falleció³⁵³:

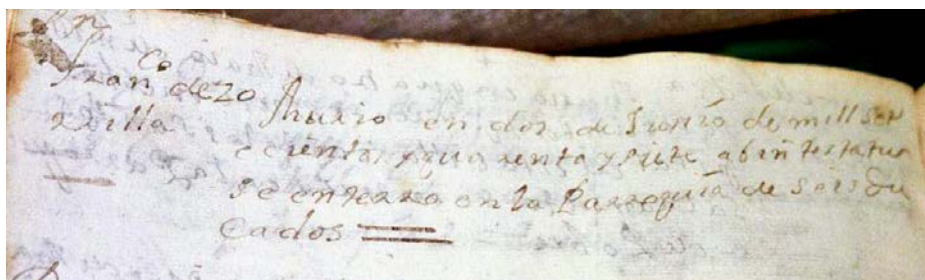
³⁴⁹ A.H.P.Lo.: Protocolo 4042 (Francisco Martínez Ontiveros), 116.

³⁵⁰ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1715-1753*, 238-238v.

³⁵¹ Cabría dista unos 5 km. de Nestar. Hasta tal punto son poblaciones “vecinas” que en el Diccionario de Madoz (MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid 1845-1849, XII, 157) se indica que al Ayuntamiento de Nestar se le habían agregado (en 1846) los de Cabría, Cordobilla de Aguilar, Menaza y Villavega de Aguilar.

³⁵² Por otro lado, no es éste el único vínculo que unía a la familia Zorrilla con la villa de Cabría, pues Antonia Zorrilla (prima del pintor) se había casado en 1710 con Juan López, natural de la citada villa de Cabría.

³⁵³ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 286v.



Partida de defunción, parroquia de Santo Tomás de Haro

El ingreso del coste de su entierro no aparece anotado en la cuenta correspondiente de la parroquia de Santo Tomás pues, aunque hasta 1740 los cobros figuran de forma individualizada, a partir de esta fecha únicamente se registra el importe total de los ingresos obtenidos por este concepto por todos los realizados durante el año.

El 20 de marzo de 1748 su viuda, Manuela Tagle, que había permanecido en Haro en compañía de Manuel Martínez Barranco, otorgó una escritura de cesión de sus bienes a favor de este último³⁵⁴, documento de sumo interés que nos permite conocer un buen número de pinturas que quedaron en su taller, algunas inconclusas, así como acercarnos a cómo era el obrador de un pintor, al describirnos los útiles que en el mismo había: pinturas y barnices, pinceles, paletas, bastidores, etc., resultando chocante que no aparezca ni un solo libro, no ya de carácter artístico sino ni siquiera devocional.

Asimismo, nos informa de la extraña relación que mantuvieron ambas personas; en un principio se dice que habían acordado vivir juntos en atención al mucho cariño que se tenían, si bien las condiciones que establecen en la escritura ya no son tan entrañables: a cambio de recibir todos los bienes del difunto Francisco Zorrilla, Manuel Martínez Barranco se obligaba a mantener y cuidar a Manuela Tagle, y ella se comprometía a no gastar en exceso, administrando cuidadosamente los bienes para evitar que en algún momento pudieran faltarles; curiosa cláusula que hace pensar que el mancebo quiso asegurarse de que no iba a dilapidar los bienes cuya cesión estaba contratando.

No obstante las condiciones anteriores, no albergamos duda alguna del afecto que le unió con el pintor y con su mujer, pues hasta el final de sus días Manuel Martínez Barranco conservó en su poder tanto el *Autorretrato* de Francisco Zorrilla que le fue legado, como un retrato de “sus maestros”, seguramente fruto de su pincel.

³⁵⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 4018 (Manuel Romo Díez), 129-133v.

El documento nos confirma, además, la estrecha relación de Francisco Zorrilla con la familia Ollauri, pues no sólo Félix Ramón Ollauri y Unda actuó como testigo de la transacción, sino que, además, en ella declaró que, a su regreso a Haro, el pintor se había instalado en casas de su propiedad, sin cobrarle renta alguna, manteniendo el compromiso de albergar a su viuda, igualmente de forma gratuita, hasta el final de su vida.

En la escritura, Manuela Tagle y Manuel Martínez Barranco se comprometían a pagar los gastos que ocasionase el sepelio y funerales del primero que faltare, idéntico en ambos casos: entierro de seis ducados, llevar la cera y pan correspondiente y celebrar por su alma cien misas rezadas, dando dos reales de limosna por cada una.

Como la edad de los contratantes hacía suponer, fue Manuel Martínez Barranco quien tuvo que cumplir con dichas mandas, pues Manuela Tagle murió a los pocos meses de firmarse la escritura, el 6 de mayo de 1748, siendo enterrada al día siguiente en la parroquia de Santo Tomás³⁵⁵.

Siendo hijo de Diego Zorrilla, no puede sorprendernos la noticia de que Juan Antonio Zorrilla, junto a su mujer, litigasen por la herencia de su tío Francisco³⁵⁶, si bien debió recibir el sabio consejo de que “más vale un mal acuerdo que un buen pleito”, por lo que convinieron retirar la demanda a cambio de que Manuel Martínez Barranco les entregase la cantidad de 350 reales, a lo que éste accedió, escriturándose el apartamiento de la querella y la carta de pago correspondiente el 8 de noviembre de 1750³⁵⁷.

Dos años más tarde, en 1752, se realizó el catastro del marqués de la Ensenada, por el que sabemos que Juan Antonio Zorrilla³⁵⁸, que se declara de “el noble estado”, seguía viviendo en la villa de Haro -aunque no dice ser vecino, sino morador- y que tenía un “hijo de pecho”³⁵⁹, siendo su profesión la de sastre aunque sólo se ocupaba de hacer algunas ropillas para labradores, por lo que su situación económica era tan apurada que le era precisa la caridad de algunas personas.

Es ésta la última noticia que conocemos de él; suponemos que abandonó la villa de Haro junto a su familia, pues en los libros parroquiales no consta ni su partida de defunción ni la de su mujer.

³⁵⁵ A.P.H. *Libro de difuntos 1699-1755*, 304v.

³⁵⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 170.

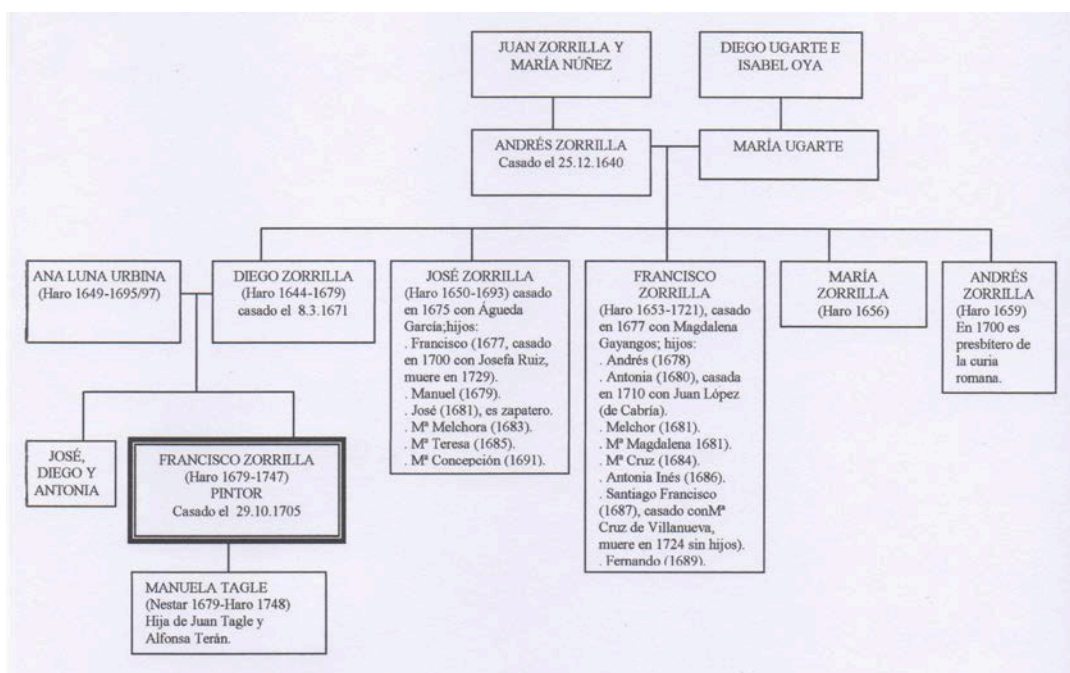
³⁵⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 4017 (Manuel Romo Díez), 232-233v.

³⁵⁸ A.H.P.Lo.: *Catastro del marqués de la Ensenada*, 262, 30 y 264, 668.

³⁵⁹ Únicamente tenemos registrado el bautizo de una hija, María Josefa, nacida en 1747, por lo que en la fecha de redacción del catastro tendría ya unos cinco años.

Queremos cerrar este capítulo haciendo una reflexión sobre la familia Zorrilla, pues de las noticias que hemos dado sobre alguno de sus miembros puede inferirse que todos ellos sufrieron penurias económicas y que no contaron con apoyos sociales de solvencia. Una conclusión en este sentido nos parece precipitada.

Alguna de las personas que hemos documentado ejercieron profesiones humildes que les obligaron a trabajar arduamente para ganarse la subsistencia, habiéndonos quedado testimonios escritos de sus lamentos por la estrechez económica en la que vivían; pero si esto es cierto en el caso de Diego, Antonia y Juan Antonio Zorrilla, no lo es en otros casos, como el de Andrés, Francisco y José Zorrilla, tíos del pintor:



Árbol genealógico de la familia Zorrilla

Del primero sabemos que en 1700 era presbítero en la curia romana, posición nada despreciable, conociendo la noticia a partir de un arrendamiento otorgado el 28 de agosto de ese año a favor de su hermano Francisco³⁶⁰.

De Francisco Zorrilla tenemos muchas noticias: se casó con Magdalena Gayangos, con la que tuvo ocho hijos y de él encontramos diversos documentos de arrendamiento y compraventa de tierras, así como de remate de casas, a título

³⁶⁰ A.H.P.Lo.: Protocolo 3958 (Miguel Frías), 191.

personal o como curador de los bienes de José Fernández Gopegui, durante su minoría de edad. Murió en 1721.

En la documentación del abintestato de uno de sus hijos, Santiago, fallecido el 14 de marzo de 1724, del que actuaron como testigos sus primos Diego Zorrilla y Nicolás Mendoza, encontramos varias pinturas, de las que sólo nos dicen sus medidas y asuntos iconográficos, lo que no nos permite aventurar conclusión alguna³⁶¹.

De los hermanos Zorrilla Urbina que residieron en Haro, es quizá José el que vivió en una posición más desahogada. Casado con Águeda García, tuvo seis hijos y de él encontramos bastantes documentos de compra de casas y de obligados, de dinero que tenía prestado, o relativas a la curaduría de los herederos de Francisco de Zárate³⁶², cura beneficiado de las iglesias de Haro, que le había sido confiada.

Por su testamento sabemos que la familia tenía sepultura propia en la parroquia de Santo Tomás, pidiendo ser enterrado junto a sus padres³⁶³. Falleció el 8 de septiembre de 1693, dejando una manda de 600 misas³⁶⁴ y numerosos bienes que fueron repartidos entre sus herederos el 11 de julio de 1694³⁶⁵.

También los Luna disponían de sepultura propia en Santo Tomás, pues en el testamento otorgado por Francisco de Luna el 5 de noviembre de 1695³⁶⁶ pedía ser enterrado en la misma junto a su primera mujer, Ana de Urbina.

Si los Luna pertenecieron a la clase social de los “buenos hombres”, apareciendo como tales en diversas relaciones de cobranzas del servicio real entre 1665 y 1675, inscritos en la “media villa de Santo Tomás”³⁶⁷, los Zorrilla formaban parte, como hemos indicado, del estado de los hijosdalgos de Haro.

De esta clase social se ha dicho que era ser “menos que caballero y mucho menos que noble”³⁶⁸ y que

“todos los habitantes de Castilla la Nueva se dan la calidad de hidalgo, es decir, gentilhombre. Sólo en Castilla la Nueva, dicen, la antigua nobleza española se ha conservado sin mezcla de sangre mora y extranjera. Desgraciadamente para los

³⁶¹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3941 (Miguel Frías), 48.

³⁶² A.H.P.Lo.: Protocolo 3888 (Antonio Azconizaga), 286.

³⁶³ A.H.P.Lo.: Protocolo 3883 (Antonio Azconizaga), 451-452.

³⁶⁴ A.P.H.: *Libro de difuntos 1619-1700*, 137v.

³⁶⁵ A.H.P.Lo.: Protocolo 3873 (Antonio Azconizaga), 524.

³⁶⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 196-197v.

³⁶⁷ A.Ch.Va.: *Haro. Protocolos y padrones*, 135-2.

³⁶⁸ GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista*. Diputación Provincial de Granada, Granada 1995, 88.

gentilshombres, casi todos son pobres, estando obligados para vivir, a servir, trabajar o pedir limosna”³⁶⁹.

Opinión coincidente con la que se desprende de los escritos de don Antonio Ponz quien, al hablar de la localidad de Fuentes de Ebro (Zaragoza), afirma que en la misma

“hay porción de hidalgos é infanzones, pero regularmente precisados por su pobreza á cultivar la tierra”³⁷⁰.

Aunque afirmaciones tan generalizadas nos parezcan excesivas, no es nuestra intención polemizar con ellas pues si bien es cierto que muchos hidalgos pasaban penurias (baste para ello recordar la maravillosa descripción que de este personaje se hace en *El Lazarillo de Tormes*, y del hambre que pasó en su compañía), también lo es que pertenecer a esta clase social conllevaba una serie de privilegios de los que otros no gozaban, como estar exento del pago de ciertos impuestos, según se explica en la definición del término dada por la Real Academia Española:

“HIDALGO: La persona noble que viene de casa y solar conocido, y como tal está exento de los pechos y derechos que pagan los villanos”³⁷¹.

lo que explica su interés en mantener dichas prerrogativas y defenderlas frente a terceros, así como el orgullo que mostraban de su linaje. Prueba de ello sería el poder otorgado por Diego Zorrilla desde la cárcel, en el que declara “siendo como soi noble e hijo de algo ...” o el otorgado junto a otros hidalgos para no entrar en el reparto de soldados³⁷², así como el memorial de su hijo Juan Antonio en el catastro del marqués de la Ensenada.

El proceso por el que se concedía la ejecutoria de hidalguía parece estar claro: la solicitud se presentaba en las reales chancillerías de Valladolid o Granada, aportando testimonios que justificasen la nobleza de sangre,

“haciendo constar en ella la familia o casa de la que era originario. Se declaraba también el lugar donde se había avendado y se solicitaba Real Provisión para la Justicia y Regimiento de la ciudad recibiera información de su filiación y nobleza”³⁷³.

³⁶⁹ DELANGLE, L.M.: *Voyage en Espagne*. Monter, Paris 1803, 259. En francés en el original.

³⁷⁰ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, XV, 180.

³⁷¹ *Diccionario de la lengua castellana*, IV, 150.

³⁷² A.H.P.Lo.: Protocolo 3984 (Francisco Antonio Vellojin), 34.

³⁷³ MATEOS GIL, Ana Jesús: *Calahorra en los siglos XVII y XVIII*. Amigos de la historia de Calahorra, Calahorra 1996, 42.

Una vez concedida, la carta de hidalguía se presentaba ante la autoridad municipal para que tanto él como sus descendientes fuesen reconocidos como hidalgos.

Lo que ya no sabemos es cómo se reconocía la hidalguía cuando una persona, así declarada, trasladaba su vecindad. El proceso debía de estar regulado, visto el flujo demográfico de estos siglos, y muchos son los documentos que hemos encontrado, en los diversos archivos consultados, relativos a solicitudes, testificaciones y reconocimientos por parte de los correspondientes concejos relativos a la pertenencia a dicho estrato social. De hecho, cuando Antonio Palomino viajó a Córdoba

“celoso guardador y conservador de su derecho de sangre y posesión de hidalgo en que estaba amparado por el ayuntamiento de la villa de Madrid, durante su permanencia en Córdoba, y si por acaso tuviere que continuar en ella, se apresura a su llegada, como queda indicado acaecida en 1713, a solicitar su inclusión en la lista y padrones de hijosdalgo de ella, por convenir así a su razón y justicia”³⁷⁴.

Lógicamente, Francisco Zorrilla debió de solicitar una autorización semejante, previa a su inscripción como vecino de la villa de Madrid, aunque no sabemos con exactitud cuándo ni cómo pudo demostrar su hidalguía, para evitar ser inscrito en el registro de pecheros³⁷⁵ en lugar de en el de hijosdalgos; ni en los archivos municipales de Madrid o Haro, ni en el de la real chancillería de Valladolid hemos localizado documentación alguna al respecto, pues si bien en este último aparecen algunos documentos relativos a Francisco Zorrilla, ninguno de ellos se refiere a nuestro pintor sino a otras personas, en localidades y fechas diversas, que atienden al mismo nombre³⁷⁶.

Sin embargo, como avanzamos en su momento, en marzo de 1726 Diego Zorrilla, quien dice hablar en nombre propio, en el de su hermano Francisco y en el de su hijo Juan Antonio, solicitó “información” de la pertenencia de todos ellos al estado de los hijosdalgos de Haro.

Estamos convencidos de que, unos años antes, Francisco Zorrilla habría solicitado un documento semejante, a efectos de su empadronamiento en Madrid y del reconocimiento en esta villa de los derechos que como hidalgo le

³⁷⁴ BERLIER LUQUE, Juan y AGUILAR PRIEGO, Rafael: *Aciselo Antonio Palomino*. Ayuntamiento de Bujalance 1999, 49.

³⁷⁵ FAYARD, Janine: *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*. Siglo XXI de España, Madrid 1982, 176.

³⁷⁶ BASANTA DE LA RIVA, Alfredo: *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sala de los hijosdalgo. Catálogo de todos sus pleitos, expedientes y probanzas*. Imprenta del diario Regional, Valladolid 1720, IV. Se recoge un pleito de hidalguía defendido ante la Chancillería de Valladolid por Francisco Zorrilla, fechado en Fonzaleche en 1726; ante la coincidencia de fechas, cabría pensar que se trata de nuestro pintor, posibilidad que debemos descartar pues el litigante de Fonzaleche era hijo de Pedro Zorrilla y Catalina de Porres (A.Ch.Va.: Legajo 917-24).

correspondían. El documento de 1726 sería, por tanto, complementario del anterior y las razones que lo justifican no deben relacionarse ni con Diego -que al no salir de Haro no lo precisaría- ni con su hermano Francisco -quien dispondría de otro semejante-, sino que su expedición sólo puede estar motivada porque lo necesitase Juan Antonio Zorrilla.

El contenido del documento no parece, en principio, justificar nuestro criterio, pero hay dos hechos que nos han llevado a una conclusión semejante; por un lado su datación, pues marzo de 1726 es una fecha demasiado tardía para que el expediente se hubiese iniciado a instancias del pintor quien, como sabemos, desde 1705 declara ser vecino de la villa de Madrid, donde se había instalado seis años antes, lo que conlleva que antes de dicho año ya debía de haber justificado su hidalguía, al ser impensable que no hubiese solicitado los derechos inherentes a tal condición.

Además, incluso obviando la cronología, no tendría sentido que si hubiese sido Francisco Zorrilla quien instó para este reconocimiento, se incluyera en la solicitud a Diego y a Juan Antonio.

La segunda cuestión que debemos tener muy presente es que en la petición se nos informa que Juan Antonio Zorrilla se encontraba “estante” en Madrid y, como había nacido el 6 de diciembre de 1703, en este momento contaría con 22 años, edad muy apropiada para, habiendo concluido un aprendizaje, poder trabajar por cuenta propia, precisando lógicamente su reconocimiento como hidalgo a efectos de no pagar los impuestos que su actividad laboral conllevaba.

Por los datos que aparecen en el catastro del marqués de la Ensenada sabemos que su profesión era la de sastre y, si bien hemos localizado varios contratos de aprendizaje y cartas de examen relativas a esta profesión, fechados en la villa de Haro por estas fechas, ninguno de ellos corresponden a Juan Antonio Zorrilla, por lo que debió de realizar su formación en otro lugar, siendo la Corte un buen sitio para ello.

Si nuestra suposición es acertada, y Juan Antonio Zorrilla realizó su formación en Madrid³⁷⁷, supondría un mayor acercamiento entre tío y sobrino, lo que justificaría el lógico disgusto que, años más tarde, debió significar para él conocer que toda la herencia de Francisco Zorrilla había ido a parar a Manuel Martínez Barranco.

³⁷⁷ Tenemos noticia de que el 26 de marzo de 1718 una persona llamada Juan Antonio Zorrilla compró dos espadines por valor de 18 reales en la almoneda de José Morán Navia, en Madrid, pero la fecha nos parece en exceso temprana para que el joven pudiera comprar por cuenta propia, pues sólo contaba catorce años (A.H.P.: Protocolo 14625 (Esteban Rincón), s/f).

En cualquier caso, y aunque el punto de partida para la información de hidalguía fuese el reconocimiento como tal de Juan Antonio Zorrilla, lo cierto es que en el documento se incluye también a Diego y a Francisco, aparte de proporcionarnos otros datos de sumo interés, como poder determinar a favor de qué miembro de la familia se otorgó por vez primera la ejecutoría de hidalguía, tratándose de Pedro Zorrilla, en la villa de Miñón (Burgos).

Por otro lado, nos permite confirmar una vez más la relación mantenida con la familia Ollauri, pues la primera de las personas que testificó a su favor fue Juan Francisco Ollauri Unda, siendo los otros dos testigos José Sáenz de Berberana y Francisco Antonio de Santerbás, apellido igualmente vinculado con los Zorrilla en otras ocasiones, apareciendo un Lucas de Santerbás en diversos documentos del pleito por la herencia de Francisco de Luna, entre 1701 y 1705, y un Tomás de Santerbás será quien pague en 1744 a Francisco Zorrilla una serie de trabajos encargados por el Ayuntamiento de Haro.

Tras la declaración de dichos testigos, el 1 de abril de 1726 Ignacio José de Velunza, alcalde ordinario por el estado noble de la villa y jurisdicción de Haro, firmó la información que confirma la pertenencia de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla al estado de los hijosdalgos de dicha villa.

Asimismo, y como se refleja tanto en la solicitud como en las distintas declaraciones incluidas en el expediente, al ser los Zorrilla hidalgos, fueron miembros de la cofradía de Santiago, que reunía a los hidalgos de las villas de Haro y Briones, fundada a principios del siglo XVII.

En 1613 los hidalgos de la villa solicitaron a Juana de Córdoba, duquesa de Frías, tutora y administradora de su hijo Bernardino Fernández de Velasco, a la sazón menor de edad, la concesión de un terreno para la construcción de una ermita, a lo que ella accedió, protocolizándose la escritura

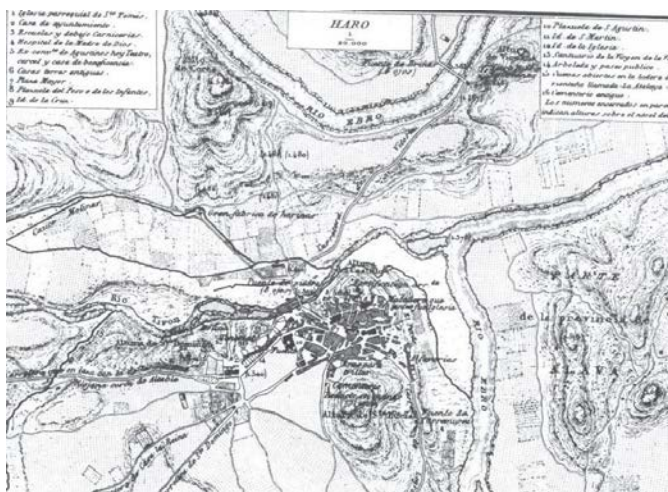
“en Haro á 9 de Febrero de 1614 ante Sancho Velunza Corcuera escribano de Número de la villa en la parte que llamaban *el palacio*, al lado de la actual calle de Santiago y en el mismo lugar donde no hace muchos años se estableció una carnicería [*concede*] 145 pies de fondo para hacer la capilla, sacristía de Santiago y sala donde se junten los cofrades: la capilla y sacristía á 20 pies de ancho y la sala 45 pies de cada lado en cuadro: por esta merced concedieron á la Duquesa el título de patrona”³⁷⁸.

conservándose los planos de la iglesia y la sala de Juntas en la sección de nobleza del Archivo Histórico Nacional³⁷⁹.

³⁷⁸ HERGUETA MARTÍN, Domingo.: *Op.cit.*, 360.

³⁷⁹ PEÑA MARAZUELA, María Teresa y LEÓN TELLO, Pilar: *Archivo de los Duques de Frías (Córdoba). Inventario*. Madrid 1955, documento 1293.

El plano más antiguo de la villa de Haro que hemos localizado es el realizado en 1769 por Tomás López, geógrafo del Rey³⁸⁰:



Plano de Haro (Tomás López, 1769)

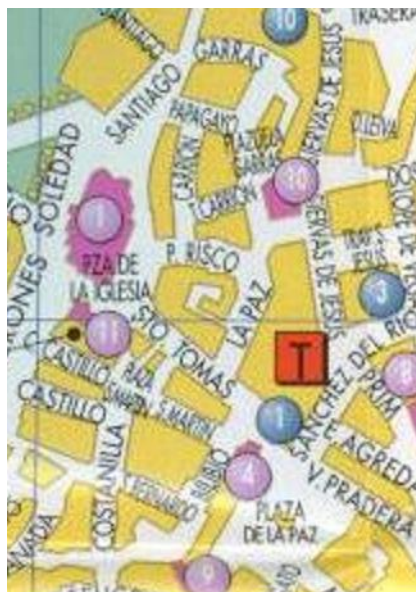
Lógicamente, dicho plano no nos es válido para la ubicación de los edificios de los que iremos hablando, aunque en el mismo aparezcan señalados los más significativos. Por ello, hemos optado por recoger un plano de 2001, aunque limitado a su casco histórico, sobre el que trabajaremos,



Plano de Haro (2001)

³⁸⁰ Incluido en PATERNINA GONZALO, Eduardo: *Jovellanos en La Rioja: diarios riojanos, 1795 y 1801*. Asociación cultural Manuel Bartolomé Cossío, Centro de Estudios Jarreros. Haro, 1993.

Según lo que se indica en la escritura de cesión de los terrenos, la ermita de Santiago se situaría por donde corre su calle homónima, que tiene su arranque en la plaza de la Iglesia, por lo que ermita y parroquia (señalada con el número 1) estarían casi contiguas:



Plano de Haro (2001), detalle

Madoz nos proporciona más noticias de la ermita, al darnos cuenta de que

“en ella se reunían los nobles e hijos-dalgos el día 26 de julio de cada año á hacer eleccion de oficios de su hermandad, cuya ceremonia dejó de verificarse en 1830. Desde entonces acá ha permanecido en un completo abandono, sirviendo de almacén para la tropa, depósito de prisioneros y otros usos, de lo que resulta que se halla en estado ruinoso”³⁸¹.

Lástima que dicha ermita se destruyera, y de que no haya llegado a nuestros días sino la referencia a que existía un *Libro de elecciones de oficios de los caballeros hijosdalgo de esta villa de Haro*, empergaminado en 1799 por Clemente Fernández Maruri, libro que en 1906 era propiedad de la familia Gárate³⁸² y por el que se sabe que la cofradía llegó a contar con 172 miembros³⁸³. De haberse conservado la documentación, en él encontraríamos inscritos como cofrades a los miembros de la familia Zorrilla y su asistencia a las juntas, lo que con toda seguridad nos ayudaría a precisar hasta qué año residió Francisco

³⁸¹MADOZ, Pascual: *Diccionario ...*, IX, 156.

³⁸²HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Op.cit.*, 360. Quizá se trate de la familia del notario de este nombre que oficiaba en Haro y que abandonó la Villa a principios del siglo XX.

³⁸³Ibidem, 362. El dato corresponde al censo realizado en 1618; en el de 1706 la cifra ha bajado a 122 (ibidem, 363).

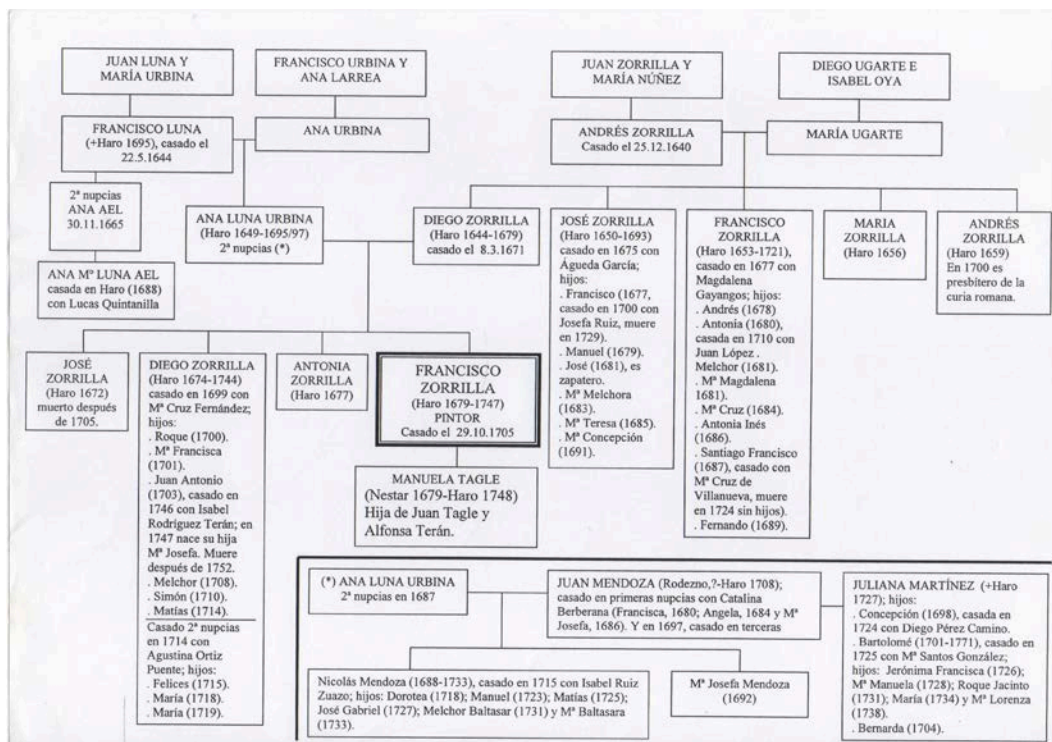
Zorrilla en Haro, antes de su marcha a Madrid, y a partir de cuándo está confirmada su presencia de nuevo en dicha villa.

Por otro lado, y aun conociendo las dificultades económicas que debieron afrontar algunos de los miembros de esta familia, pertenecer a una clase privilegiada les permitió mantener una serie de relaciones, algo que de otra forma no hubiese sido posible, contactos que para un artista son fundamentales al posibilitarle la consecución de determinados encargos.

Para concluir, es evidente que Francisco Zorrilla se sentía orgulloso de su linaje, pues el escudo de armas de su apellido aparece en lugar prominente en su *Autorretrato* de 1734, con el que iniciábamos este capítulo.



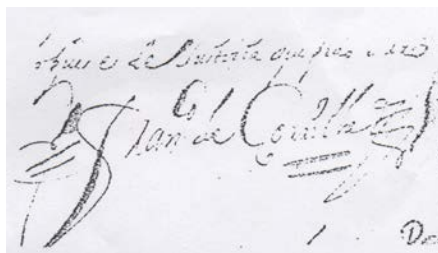
Autorretrato (1734, detalle)



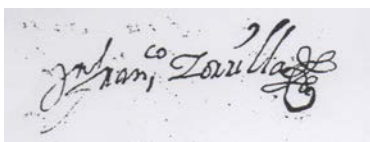
Árbol genealógico de la familia Zorrilla-Luna



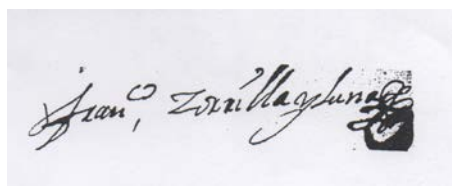
1695: Contrato de aprendizaje



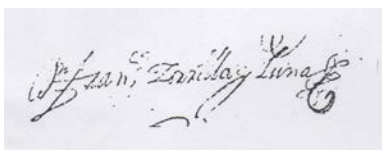
1704: Partición de bienes (no es autógrafa)



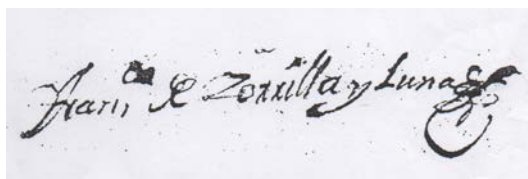
1714: Poder para testar



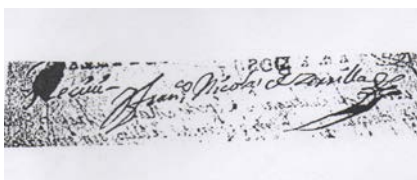
1722: Recibo del estandarte de Jesús Nazareno



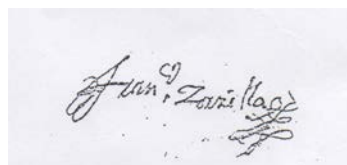
1724: Poder a pintores



1727: Tasación de bienes



1732: Recibo restauración oratorio



1738: Tasación de bienes



1742: Pinturas sacristía basílica N.S. de la Vega

II. FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA SEMBLANZA DE UN ARTISTA

1. APRENDIZAJE

“Aunque en el arte de la Pintura no es estilo practicado el renombre de maestro, así por ser arte liberal, como por no ser profesión sujeta a examen, mediante el cual, se matriculan los examinados, como tales maestros de las artes mecánicas. Esto no obstante, siempre que alguno ejercita la acción de enseñar a otro, en cualquier línea, obtiene justamente el renombre de maestro. Y en esta inteligencia, y latitud trataremos del maestro que debe elegir el principiante”¹.

Si bien Palomino, en su obra citada, afirma que en el arte de la Pintura no conviene utilizar el término de maestro, sino el de profesor, al ser un arte liberal, a finales del siglo XVII la enseñanza de tal arte estaba prácticamente sujeta a las normas de cualquier oficio, salvo en lo referente a la exigencia de que el discípulo tuviese que pasar un examen para poder trabajar de forma independiente. Es decir, aprendían las técnicas en el obrador de un maestro², desde las más rudimentarias como la molienda de los colores, a las más complejas del estudio de la perspectiva, el dibujo, la representación de las expresiones o de los afectos.

Cuando iniciamos nuestro trabajo sobre el pintor Francisco Zorrilla nos preguntamos, lógicamente, dónde y con quién se formó. La primera posibilidad que se nos planteó fue la de que formara parte de un taller familiar, y encontramos tres artistas con este apellido: Francisco Zorrilla de Hermosa, escultor activo en Arredondo³ y Ogarrio⁴ (Cantabria), hipótesis que muy pronto tuvimos que descartar al no ser posible establecer relación entre ambas personas, no sólo al tratarse de un escultor y no un pintor sino, además, porque desarrolla su actividad en unas fechas (1622 y 1625, respectivamente) en exceso tempranas.

La segunda posibilidad corresponde al dorador Felipe Zorrilla, activo en Burgos en la primera década del siglo XVIII⁵, pero del que no nos consta que tuviera más relación con nuestro pintor que la coincidencia del apellido.

¹ PALOMINO VELASCO, Antonio Acisclo: *El Museo pictórico y escala óptica* (1724). Aguilar, Madrid 1988, II, 62.

² Con todos nuestros respetos por la figura de Palomino, preferimos utilizar el término de maestro frente al de profesor, al tener el primero unas connotaciones de guía o de referente que no vemos tan claras en el segundo vocablo. Apoyamos nuestra elección no sólo en razones subjetivas, sino en las definiciones que de dichos términos dio la Real Academia Española en 1739 (*Diccionario de la lengua castellana*, V, 395 y IV, 454):

“PROFESOR: El que exerce ù enseña publicamente alguna facultad, arte ù doctrina”.

“MAESTRO: El que sabe y enseña cualquier Arte o Ciencia. Se llama por semejanza el que es inteligente en alguna matéria, y la sabe manejar con primór, sin embarazarse en sus dificultades. El que es examinado y aprobado en algún oficio mecánico”.

³ GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a Carmen: *Documentos para la historia del arte en Cantabria (escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI al XVIII)*. Diputación Provincial de Santander, Santander 1971, I, 26-28.

⁴ *Ibidem*, 31-32.

⁵ PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1997, I, 153 y II, 63, 524.

El tercer caso es más complejo; como decíamos en la introducción a este estudio, varios tratadistas recogen un pintor llamado Juan Zorrilla, discípulo de Juan de Chirinos y activo en Madrid en 1630. Con la salvedad del error en la atribución al citado artista de las pinturas del convento de Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, aceptamos la posible existencia de un pintor con este nombre pero que, ante la cronología apuntada por dichos tratadistas, tampoco pudo tener relación alguna con Francisco Zorrilla.

Por lo que respecta a la rama materna, descartamos igualmente un posible parentesco con el pintor Miguel de Luna, autor de las pinturas inventariadas en 1674 en la sacristía del hospital de la Caridad de Sevilla⁶, ya que sus estilos difieren totalmente: personajes de pequeño tamaño que se despliegan en un amplio paisaje en el caso del sevillano, frente a las grandes figuras, un tanto monumentales, que protagonizan la mayor parte de la obra de Francisco Zorrilla.

Siguiendo las posibles tramas familiares, encontramos un pintor llamado Juan de Mendoza⁷, activo en La Rioja a finales del siglo XVII, en cuyas obras se han visto influencias de la pintura madrileña⁸ y cuyos tipos humanos, en concreto los angelotes de la sacristía de La Redonda en Logroño (1696), son muy similares a los que más tarde realizará Francisco Zorrilla.

Por último, en la *Memoria biográfica de los varones ilustres de La Rioja* figura un José Mendoza, “pintor notable”, sin que se aporten más datos que permitan su identificación⁹.

Quizá uno de ellos sea el “pintor que se llama Mendoza” a quien en 1697-1698 se le pagaron 120 reales a cuenta de los 240 por el dibujo de Nuestra Señora de la Vega “en su trono para por él poderse abrir lámina”¹⁰.

Aunque la cronología de Juan de Mendoza hacía viable que fuese con él con quien Francisco Zorrilla se formó, aceptábamos la posibilidad con muchísimas reservas, ya que toda la documentación que habíamos manejado sobre los distintos miembros de la familia no hablaban más que de actividades agrícolas o comerciales. Además, y dado que los padres vivieron en Haro hasta su muerte, todo llevaba a sospechar que fue allí, o en sus alrededores, donde había aprendido las técnicas de la que más tarde sería su profesión.

⁶ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. S.XIII-XX*. Guadalquivir, Sevilla 1986, 242.

⁷ Recordemos que éste era el apellido de su padrastro.

⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Retablos mayores de La Rioja. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Obispado de Calahorra y La Calzada, Logroño 1992, 59.

⁹ GÓMEZ, Francisco Javier: *Memoria biográfica de los varones ilustres de La Rioja*. Logroño 1884, 123.

¹⁰ A.P.H.: *Nuestra Señora de la Vega, libro de fábrica 1665-1710*, 239v.

Ahora bien, ¿quién pudo ser su maestro?. Sabemos de la existencia en la zona de varios artistas que llevaron a cabo su labor en la segunda mitad del siglo XVII¹¹, dedicados, por imperativos del mercado que más tarde detallaremos, más a la tarea del dorado y policromado que a la de pintura propiamente dicha.

Afortunadamente, haber podido localizar el contrato de aprendizaje nos permite afirmar que Francisco Zorrilla se formó junto a Manuel Ortiz de Puelles. El 25 de septiembre de 1695 Juan de Mendoza y Ana de Luna firmaban la escritura¹² por la que, a cambio de cien reales de vellón, dicho pintor se comprometía a cuidar, alimentar y enseñar su oficio a Francisco Zorrilla por espacio de siete años y medio, prorrogables por seis meses más a voluntad del propio alumno.

Manuel Ortiz de Puelles era hijo de Juan Bautista Ortiz de Puelles y María Bañares Delgado. En varios de los documentos localizados, como el citado contrato de aprendizaje, el pintor dice ser natural de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), ciudad de la que también era oriundo Bernardo de Elcaraeta, con quien estaba emparentado, pues la segunda esposa del escultor fue Teresa Ortiz de Puelles y María de Elcaraeta estaba casada con Francisco Ortiz de Puelles¹³; sin duda, también pertenecería a la familia el escultor Manuel Romero Puelles Elcaraeta, que en el catastro del marqués de la Ensenada figura avecindado en Burgos¹⁴.

Sin embargo, en los libros parroquiales de Santo Domingo de la Calzada no figura su partida de bautismo, lo que nos lleva a pensar que habría nacido, y sería bautizado, en otro lugar trasladándose posteriormente, quizá en su infancia, a dicha ciudad, lo que justificaría el equívoco. De hecho, en la documentación familiar manejada sus padres dicen ser naturales de la vecina localidad de Treviño, donde creemos que nacería Manuel Ortiz de Puelles y hemos localizado a una persona con este nombre en los índices de bautizados¹⁵.

¹¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Op.cit.*; CAÑAS MARTÍNEZ, Yolanda: *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 1993; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 169.

¹² A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 188-188v.

¹³ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: “Bernardo y Domingo Antonio de Elcaraeta, escultores calceatenses”. *Berceo* n° 100 (1981), 183-226 y LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz: “La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana”. *P.V.* n° 182 (1987), 757-777.

¹⁴ Casado con Nieves Arnáiz Palacios, declara tener 52 años de edad (A.DP.B.: *Catastro del marqués de la Ensenada*. Burgos, libro 346, 144).

¹⁵ A.D.Vi.: *Treviño. Índice de partidas sacramentales*, 23. Aparece reflejado como Manuel Hortiz de Puelles y, al parecer, la anotación estaría en el folio 37 del libro de bautismos correspondiente.

El problema surge al no figurar la partida en ninguna de las tres parroquias de las que se conservan libros sacramentales: San Juan, Santa María y San Pedro, incluso las fechas que corresponden al folio “37” donde debería constar su bautismo, no guardan relación con la cronología del pintor.

No obstante, al parecer existió otra parroquia, la de San Miguel¹⁶, de la que no existe documentación, impidiéndonos confirmar o descartar si fue en la villa de Treviño donde nació¹⁷.

Por otro lado, no ha sido fácil la búsqueda de noticias sobre este personaje, pues su nombre aparece escrito de maneras diversas, figurando unas veces como Manuel Ortiz de Puelles y otras únicamente como Manuel de Puelles; en ocasiones Puelles deriva a Puellas; incluso en el índice de los matrimonios que tuvieron lugar en la parroquia de Haro aparece registrado como Miguel, en lugar de Manuel, si bien en la partida de matrimonio del libro correspondiente el dato sí está correcto.

Sabemos que el 8 de diciembre de 1686 contrajo matrimonio, en la parroquia de Santo Tomás de Haro, con Francisca de Zárate¹⁸ y todo hace suponer que, por lo menos a partir de esta fecha, si no antes, establecería su taller en esta villa, aunque desplazándose a aquellas localidades donde se requerían sus servicios, si bien no se empadronaría como vecino de Haro hasta finales de 1693 o principios de 1694 ya que, cuando el 24 de enero de ese año realiza un depósito relacionado con la hidalguía de su hermano Alonso, aunque dice ser vecino de Haro añade que “a pocos días soi tal becino”¹⁹, apareciendo en el vecindario de 1696 inscrito en la media villa de Santo Tomás, al igual que los padres de Francisco Zorrilla, como indicamos en su momento.

Del matrimonio nacieron María Manuela (bautizada el 1 de mayo de 1689), Francisca (19 de abril de 1690), Lucía (17 de diciembre de 1693) y Teresa Antonia (19 de enero de 1697)²⁰.

¹⁶ PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria (Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo)*. Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1968, 209.

¹⁷ Otra posibilidad sería que el término empleado de Treviño no se refiera a la localidad, sino al Condado; de hecho existe en él una parroquia con la advocación de San Miguel, pero tampoco figura en ella la partida de bautismo de Manuel Ortiz de Puelles. Según información recibida en el archivo diocesano de Vitoria, existen en el Condado unas 50 parroquias, lo que nos ha impedido revisar todos sus libros sacramentales.

¹⁸ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 90v. Fueron velados el 27 de noviembre de 1687.

¹⁹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3873 (Antonio Azconizaga), 51.

²⁰ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 181, 196v, 264v y 327v. Manuela falleció soltera el 11 de septiembre de 1707 (A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 31); Francisca contraería matrimonio el 16 de agosto de 1727 con Carlos Palacios, alcalde de Haro, falleciendo el 30 de mayo de 1754 (A.P.H.: *Libro de matrimonios 1715-1753*, 76 y *Libro de difuntos 1699-1755*, 349).

En el auto de visita de 28 de agosto de 1694, la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y San José, de Santo Domingo de la Calzada, le reclamó la cantidad de 1.771 maravedís, por una deuda contraída por su padre, al parecer porque siendo procurador de la misma, falleció sin haber podido cobrar a su tiempo los censos y otras rentas de la cofradía²¹.

En el repartimiento que la villa de Haro realizó entre sus vecinos, en el año de 1709, con objeto de reparar el puente y las calzadas de Quintanilla, a Manuel Ortiz de Puelles le correspondió contribuir con un real²².

Aunque se ha dicho que, a finales del siglo XVII, los talleres riojanos estaban en franca decadencia²³, en el caso de Manuel Ortiz de Puelles no parece que esto fuera así, pues no fue Francisco Zorrilla el único discípulo que tuvo. Existe constancia²⁴ del contrato establecido con Francisco de Zornoza, vecino de Berceo en el valle de San Millán (La Rioja), de fecha 18 de mayo de 1688, para el aprendizaje de su hijo José de Zornoza por espacio de seis años²⁵. En el documento, dice ser “maestro del arte de la pintura” y firma como Manuel Hortic de Puelles. También en la obra de José Manuel Ramírez se recoge el contrato de aprendizaje de Bartolomé de Lera o Illera, realizado en Logroño el 30 de agosto de 1694. El mismo se realizó con María Tejada, vecina de Logroño, madre del susodicho²⁶, igualmente por un periodo de seis años, es decir, hasta el 30 de agosto de 1700. Ello supone que, una vez concluida José de Zornoza su formación (18 de mayo de 1694) y, seguramente precisando ayuda, contrató un nuevo ayudante pero en este caso, o bien no llevó a término su aprendizaje o bien Manuel Ortiz de Puelles recibió más encargos, pues sólo un año más tarde es cuando se firmó el de Francisco Zorrilla.

En cualquier caso, aceptamos con ciertas reservas la noticia del aprendizaje de Bartolomé de Lera, no tanto porque en el documento diga ser “pintor y estofador”, algo totalmente al uso en esta época y, sobre todo, en esta zona, sino porque declaraba ser vecino de Logroño cuando en el resto de noticias que de él tenemos decía serlo de Haro y porque, además, la firma es muy diferente de la que aparece en otros documentos. No obstante lo anterior, sólo podría negarse totalmente la noticia si apareciese un segundo pintor con este nombre.

²¹ A.H.N.: Clero, Libro 6103. *Libro de quantas de las cofradías unidas de Nuestra Señora de la Concepción y San Joseph, sitas en el combento de señor San Francisco, extramuros desta ciudad de Santo Domingo de la Calzada 1669-1725*, s/f.

²² A.M.H.: Caja 3154, 1.

²³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 169.

²⁴ RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel (1992): *Op.cit.*, 100.

²⁵ A.H.P.Lo.: Protocolo 3885 (Antonio Azconizaga), 60-60v.

²⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 977 (Baltasar Orive Arciniega), 263-263v.

Si bien hemos localizado varios registros en el archivo de la parroquia de San Sebastián de Madrid relativas a un Bartolomé de Lera, natural de Arenzana de Abajo (La Rioja), fechadas entre 1706 y 1721²⁷, no creemos que se trate de la misma persona, pues al parecer el pintor seguía en tierras riojanas a principios del siglo XVIII, acudiendo al remate para el dorado del retablo de Murillo de Río Leza en 1709²⁸; por tanto, pensamos que los datos localizados en Madrid quizá correspondan a Bartolomé de Lera, agente de negocios en la Corte, a favor del cual otorgó un poder Fernando Rodríguez Varillas, alcalde de Briones (La Rioja), en 1717²⁹.

Por lo que respecta a la actividad como pintor de Manuel Ortiz de Puelles, no son muchos los datos que se conocen; sabemos que en 1689 se le pagaron 24 reales “por limpiar las quatro tablas del retablo de Nuestra Señora de la Esclavitud” en la iglesia parroquial de Briñas (La Rioja)³⁰ y 30 reales más por encarnar la imagen titular del retablo, tallada por el escultor Andrés de Puelles³¹, sin duda pariente suyo. Tenemos constancia, además, de una serie de obras realizadas para la parroquia de Villalobar (La Rioja)³²: en la cuenta correspondiente a los años 1696-1697 se le pagaron

“treientos reales que pagó a Manuel de Puelles, vecino y pintor de la villa de Haro, por dos quadros grandes que hizo para dicha iglesia, el uno para el altar de la sacristía y el otro para la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, que aunque importaron más de los dichos treientos reales con la pintura que se hizo en la capilla de santo Hezeomo, la suplieron las limosnas de algunos debotos”³³.

Un año más tarde, en las cuentas de 1697-1698 aparece el pago de

“sesenta reales que se gastaron en dar de comer a dos pintores que estuvieron doze días en este dicho lugar para jaspear y pintar los altares del santo Hezeomo, San Joseph y San Isidro”³⁴.

²⁷ Casado el 3 de enero de 1706 en la parroquia de San Luis de Madrid, con Catalina García, celebraron sus velaciones en la de San Sebastián el 12 de agosto de 1708 (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1708-1714*, 16v) y, por lo menos tuvieron dos hijas, Teresa María y Manuela Josefa, bautizadas el 11 de abril de 1708 y el 26 de junio de 1709, respectivamente (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1707-1710*, 169v y 293). Viudo de su primera mujer, contrajo nuevas nupcias con Teresa Carbonel Madera de los Ríos el 2 de octubre de 1719, velándose en la parroquia de San Martín el 2 de febrero de 1721 (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1714-1721*, 289).

²⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Aproximaciones a la pintura de los siglos XVII-XVIII en La Rioja. Catálogo de pintura del partido judicial de Santo Domingo de La Calzada*. Tesis Universidad Autónoma de Madrid 1987 (inédita), 309.

²⁹ A.H.P.: Protocolo 15362 (Manuel Bustamante Zamora), 13.

³⁰ A.P.Br.: *Libro de fábrica 1666-1692*, 147.

³¹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 515.

³² Ibidem. Fecha las obras en 1688.

³³ A.P.V.: *Libro de fábrica 1690-1717*, 69.

³⁴ Ibidem, 75.

No sabemos si uno de los “dos cuadros grandes” que hemos recogido es el lienzo de *San Isidro* que, firmado y fechado en 1698 se encontraba en la iglesia de Villalobar o si se trata de otra obra, encargo adicional, cuyo pago no figura en los libros de fábrica de la parroquia y de cuya figura se ha dicho que presentaba “incorrecciones y escasa atención al dibujo. El colorido es asimismo parco, con predominio de tonos fríos, azules y verdes”³⁵.

También trabajó para la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, pintando la vara para llevar su estandarte, trabajo por el que cobró ocho reales en 1699-1700³⁶.

Manuel Ortiz de Puelles murió el 1 de enero de 1713, sin testar, siendo enterrado con oficio de 10 ducados en la capilla mayor de la parroquia de Santo Tomás de Haro, costeándose los gastos de su funeral “y demás funciones” por sus parientes y por Francisca de Zárate, su viuda³⁷.

Francisca de Zárate aparece registrada en el vecindario que se realizó el 18 de mayo de 1718, con motivo de la contribución impuesta para poder sufragar los gastos de los reparos del puente sobre el Ebro, a pedimento de José Vicente Ravanera Tejada³⁸, falleciendo en Haro el 23 de mayo de 1726 y, al igual que su marido, tampoco hizo testamento³⁹.

Volviendo al contrato de aprendizaje de nuestro pintor, hemos dicho que el mismo se firmó el 25 de septiembre de 1695, por Manuel Ortiz de Puelles, por los padres de Francisco Zorrilla y por él mismo, siendo una rúbrica clara y legible, con una grafía que parece señalar que no era un iletrado, sino que tenía cierta formación, con toda seguridad recibida en su villa natal.

De hecho, nos consta que en ella había, desde el 27 de noviembre de 1568, un preceptor “para enseñar á los niños la Gramática”⁴⁰, y en su testamento, el padre Hernando Abad de Ibargüen Muñatones, presbítero cura de San Juan de los Sondores (Perú), de fecha 18 de agosto de 1608, “dotó una capellanía en la villa de Haro en La Rioja y el que la disfrutara debiera ser preceptor de latinidad, sacerdote”⁴¹, para cuyo sostenimiento dejó 3.400 patacones de a nueve reales (o 200 pesos de a nueve reales), lo que equivalía a una renta de 1.800 reales anuales; a ello habría que sumar la fundación de un censo por el licenciado Bartolomé de Vitoriano, comisario del Santo Oficio y beneficiado de la parroquia de Santo

³⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 515.

³⁶ A.P.H.: *Nuestra Señora de la Vega, libro de fábrica 1665-1710*, 239v.

³⁷ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 51v.

³⁸ A.H.P.Lo.: Protocolo 3831 (Pedro Gayangos), 70

³⁹ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 105v.

⁴⁰ HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Op.cit.*, 357.

⁴¹ *Ibidem*, 357.

Tomás de Haro, por importe de 333 ducados de capital, con 14 ducados de renta al año, censo que fue aumentado por su sobrino Pedro de Vitoriano, en 1.100 ducados adicionales de principal y 45 ducados de réditos⁴².

En el memorial realizado con motivo de la Única Contribución, más conocido como catastro del marqués de la Ensenada, al que ya hemos hecho referencia, constan los siguientes datos (referidos a 1750):

“El maestro de Gramática latina, 2.000 reales y el maestro de primeras letras, 800 reales al año y la casa de la escuela y su habitación en el barrio de San Felices, que es una con la que también habita el religioso confesor de esta villa, por documentar á los hijos patrimoniales en leer, escribir, contar y la doctrina cristiana”⁴³.

No sólo el maestro vivía en la misma casa que el confesor de la villa, sino que parte de su salario parece que se pagaba con cargo a las cuentas de la parroquia, figurando diversos “descargos” por este concepto en las cuentas parroquiales, aparte de los gastos que salían de las arcas municipales⁴⁴.

Por lo que respecta a su formación como pintor, el contrato de aprendizaje se estableció por un periodo de siete años y medio, un año y medio más largo que el de José de Zornoza o Bartolomé de Lera, los otros dos discípulos de Manuel Ortiz de Puelles. Al no saber las edades de estos últimos cuando se firmaron sus contratos, no podemos aventurar ninguna conclusión, pues quizá eran mayores que Francisco Zorrilla que, a la sazón, contaba 16 años.

Aunque la duración puede parecer excesiva, y de hecho la media de los que hemos localizado es de unos cinco años⁴⁵, tampoco resulta excepcional, constándonos varios ejemplos de contratos de siete años en diversas profesiones: libreros, pasamaneros, silleros, plateros, carpinteros, coleteros, cuchilleros, estereros, sombrereros, ensambladores ...⁴⁶, e incluso de mayor duración, de ocho (peluquero, librero, platero)⁴⁷ o nueve años (carpintero, cerrajero, relojero)⁴⁸.

⁴² Ibidem, 357-358.

⁴³ Ibidem, 447-448.

⁴⁴ A.M.H.: Caja 3126.

⁴⁵ HERNÁNDEZ DETTONA, María Victoria: “El contrato de aprendizaje. Pintores, plateros, bordadores”. *P.V.* nº 188 (1989), 493-517. Considera como una duración normal seis y siete años, aunque los ejemplos por ella estudiados oscilan entre dos y ocho. En la mayoría de los casos, el contrato se firma por el padrastro o madre viuda, a veces como un “simple pretexto para alejarlo de casa ante una mala situación económica o un nuevo matrimonio”; no creemos que fuera éste el caso pues hacía ya siete años que Juan Mendoza y Ana de Luna se habían casado y nada hace sospechar que sufrieran penurias económicas. Más bien pensamos que se guiaron por “el deseo de encontrar una persona que eduque o enseñe a su hijo un medio de vida” (Ibidem, 496).

⁴⁶ A.H.P.: Protocolos 15514 (Alonso Fernández Velasco), 34 y 204; 13859 (Bartolomé Díaz Palacios), 237; 14226 (Domingo Munilla Zuazo), 86; 16188 (Joaquín Antonio Oñez Torre), 523; 14538 (Domingo Gómez), 112; 16472 (Francisco Manuel Fernández), 285; 16439 (Santiago

De las fechas que hemos indicado anteriormente, podría deducirse que Francisco Zorrilla fuera el segundo pintor que aparece citado, junto a su maestro, en los pagos realizados en 1696-97 por la parroquia de Villalobar, pues son años en los que está aprendiendo junto a él.

En principio, el periodo de aprendizaje duraría hasta el día 25 de marzo de 1703 (o el 25 de septiembre, en caso de prórroga), pero no sólo no se prorrogó sino que ni siquiera llegó a su término pues, como indicamos en el capítulo de su biografía, Francisco Zorrilla ya se encontraba en la Corte en 1699 e incluso podría adelantarse su llegada a finales de 1698, según se desprende de lo declarado en su expediente matrimonial.

Desde luego, en fechas tan tempranas como 1702, ya figura registrado por su profesión de pintor, haciéndose un hueco en el panorama artístico madrileño, como viene a demostrar que en 1705 esté en condiciones de incrementar con la nada desdeñable cuantía de 1.650 reales la dote aportada por Manuela Tagle al matrimonio.

No podemos determinar con exactitud qué llevó a adelantar la finalización del contrato ya que, como hemos visto, al maestro todavía le quedarían varios años de vida; quizá Manuel Ortiz de Puelles considerase que su alumno estaba ya capacitado para ejercer por cuenta propia su profesión e, incluso, lo alentase a marchar a la Corte donde sin duda se le brindarían mejores perspectivas, máxime cuando los motivos históricos posibilitaban su incorporación a alguna de las comitivas que se encaminaban hacia Madrid.

No obstante lo anterior, qué duda cabe que los primeros pasos de Francisco Zorrilla como pintor los dio en La Rioja, acompañando a Manuel Ortiz de Puelles en la ejecución de los distintos encargos que recibiese. De los conocimientos que junto a él pudo adquirir, y de lo que más tarde pudo aprender, nos ocuparemos en las páginas siguientes.

Antonio López Vasallo), 323; 15599 (Pedro Ruiz Salina), 26; 16016 (Manuel Valentín Bosque), 40; 16236 (Manuel José Estévez), 31.

⁴⁷ A.H.P.: Protocolos 15740 (Marcos Castro), 323; 16189 (Pedro Vizcaíno, 1733), 11; 16236 (Manuel José Estévez), 8.

⁴⁸ A.H.P.: Protocolos 15476 (Gaspar Beyzama), 7; 15599 (Pedro Ruiz Salina), 2; 13012 (Francisco Ruiz Zorzano), 32.

2. FORMACIÓN DE UN ESTILO

“Confieso á V. que al contemplar en aquel parage tanta obra, y tan bien executada, me daba gran pesar, viendo lo que distan nuestros tiempos de aquellos, y que haya podido la ignorancia, á vista de tales exemplos, hacer que se hayan aprobado, y aun aplaudido un sin número de barbaridades, que los artífices posteriores han practicado en Toledo mismo, y en esta propia Iglesia; no hablando del resto de nuestra Península, cuyos Templos, por lo general, se puede decir haberlos profanado una tropa innumerable de necios, sostenidos de la profusion de otros poco avisados, para dexar á los venideros un testimonio auténtico, y permanente de que el siglo de hierro, si se compara con la época de estos tiempos, merecería acaso el renombre de dorado”¹.

Es éste uno de los múltiples ejemplos de las duras críticas que la pintura del último barroco recibió por parte de los tratadistas de finales del siglo XVIII y del XIX, fruto de su mentalidad neoclásica o academicista. La consecuencia de ello, como recogíamos al iniciar este trabajo, fue que la mayor parte de los artistas que trabajaron por entonces cayeran en el olvido, siendo escasísimas las obras que de ellos se han presentado en las exposiciones centradas en este periodo, indistintamente de si han tenido lugar dentro o fuera de nuestras fronteras.

Al encarar el estudio del estilo artístico de los pintores del citado periodo, viene siendo habitual establecer dos grupos claramente diferenciados: el de los extranjeros que acudieron atendiendo la llamada de los reyes y que presentan una forma de pintar más evolucionada y “moderna”; y el de los artistas nacionales, anclados en la tradición del siglo XVII y que sólo excepcionalmente fueron capaces de adaptarse a los nuevos gustos; si esto ocurría en la Corte, ¿qué decir de lo que pasaba en otras poblaciones?.

Centrándonos en el caso de La Rioja, donde Francisco Zorrilla llevó a cabo su aprendizaje, los estudios realizados sobre la pintura de este periodo vienen a coincidir en que los distintos talleres cayeron en franca decadencia en la segunda mitad del siglo XVII, siendo varios los factores que incidieron en ello.

Hay que tener muy presente que fue en ese momento cuando en muchos pueblos de La Rioja se acometió la construcción o remodelación de sus edificios más emblemáticos, en especial de sus iglesias, motivo por el que el estilo actual de los mismos presenta una homogeneidad que no encontramos en otras zonas. Pero, lógicamente, si los esfuerzos y caudales se estaban dedicando a obras arquitectónicas, restaba muy poco para tareas de ornamentación que, además, debían esperar a que concluyesen las constructivas.

Por otro lado, un simple repaso a los elementos ornamentales de estas iglesias nos permite constatar que, mayoritariamente, se trata de retablos en los que la escultura prima sobre la pintura, ya sea en bulto redondo, relieve o talla de

¹PONZ, Antonio: *Op.cit.*, I, 60. Reflexión a propósito del coro de la catedral de Toledo.

las distintas piezas que conforman su estructura, a causa de considerar que los retablos de escultura eran más ricos que los de pintura, habiéndose afirmado que

“la desbordante proliferación de retablos cuajados de follaje en este periodo es uno de los principales factores que frenan el cultivo y evolución de la pintura de caballete, ya que los pintores, por imperativos del mercado, no tenían otra alternativa más provechosa que la de actuar como doradores-policromadores”².

Si esto era así con uno de los principales clientes, la iglesia, los encargos de otros estamentos no presentan un panorama mucho más halagüeño: aunque en los retablos encargados por los conventos se tiende más a poner un lienzo que una escultura³, por las relaciones con su casa madre optaron por hacer llegar obra de núcleos artísticos de mayor importancia: Madrid, Valladolid, Burgos ... y otro tanto sucede con la nobleza, ya que incluso en la mayoría de los casos abandonó sus feudos, optando por instalarse junto a la Corte.

Encontramos, por tanto, que los únicos que parecen estar en condiciones de realizar encargos pictóricos fueron las cofradías o un grupo de población, con un cierto nivel económico, pero que no se decantaron por novedades artísticas (que en muchos casos ni conocían) sino que prefirieron mantenerse en una estética que, aunque trasnochada, era aceptada por todos y cumplía con las expectativas devocionales o de prestigio perseguidas.

Por ello, no debe sorprendernos que, para dar gusto a estos clientes, se repitan insistentemente los arquetipos creados en la primera mitad del siglo XVII, modelos que los artistas conocían a la perfección, especialmente por su difusión a través de las estampas.

No obstante lo anterior, a finales de dicha centuria se produjo un hecho de enorme importancia, sobre todo por la trascendencia que tendrá en la siguiente. Nos estamos refiriendo a la llegada a la Corte de Angelo Michele Colonna y de Agostino Mittelli en 1658 quienes, con sus decoraciones de amplias perspectivas y arquitecturas fingidas, revolucionarían el panorama artístico no sólo madrileño, pues el eco de sus postulados llegó a otras ciudades, siendo la obra más influyente, para la zona que nos ocupa, la decoración de las bóvedas del convento

² RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel (1992): *Op.cit.*, 59. Este hecho ya había sido constatado anteriormente, afirmándose que “la pintura parece haberse cultivado poco en nuestra tierra durante el barroco, prefiriéndose la imaginería y su policromado al caballete”. MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: “Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía”. *I Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 1982)*. Cuadernos de investigación histórica nº 2. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1984, II, 38.

³ Aunque en los monasterios son más frecuentes los retablos de pintura, por tener un menor coste los lienzos que las tallas y, además, por permitir desplegar un mayor contenido intelectual (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Ermitas de La Rioja*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Logroño 1985, 102).

de La Mantería de Zaragoza realizada por Claudio Coello, con la ayuda de su discípulo Sebastián Muñoz, en 1683.

Las pinturas de La Mantería causaron un fuerte impacto en los artistas locales, quienes inmediatamente se vieron influídos por el nuevo estilo que allí se percibía. Ello supuso que, tanto en Zaragoza como en las localidades de su entorno, este tipo de pintura se difundiese de forma extraordinaria. De hecho, en La Rioja, aún hoy, conservamos numerosos ejemplos, tanto en iglesias como en ermitas, de decoración mural donde abunda el empleo de arquitecturas y ornamentaciones fingidas, en un auténtico trampantojo, pinturas realizadas a lo largo del siglo XVIII y que supusieron nuevas posibilidades de trabajo para los pintores; si en el siglo anterior nos referíamos a ellos con la denominación de pintores-doradores o policromadores, en éste recibirán el calificativo de pintores-decoradores.

De todo lo anterior, podemos sintetizar que el panorama pictórico riojano de fines del siglo XVII estaba en crisis, pues las obras constructivas de los templos abrían un compás de espera para su ornamentación, tanto en lo relativo a pintura mural como de caballete; por otro lado, la moda de los retablos en los que primaba la arquitectura y la escultura constreñía a los pintores a la función de doradores y estofadores, pero ello no debe entenderse como algo peyorativo, pues las cantidades que se gastaron en el dorado y policromado superaban, con creces, a las invertidas en la ejecución de los propios retablos e imágenes, lo que hizo estallar de ira a Antonio Ponz, quien se quejaba de que “se han gastado montes de oro en dorar disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla”⁴.

Ante este panorama, ¿qué pudo enseñarle Manuel Ortiz de Puelles a Francisco Zorrilla?. La respuesta, en nuestra opinión, es clara: le enseñó las diversas técnicas pictóricas por él empleadas: dorado y policromado de tallas, pintura de caballete y mural.

Por los contratos de aprendizaje recogidos, sabemos que Manuel Ortiz de Puelles se autodenomina pintor y dorador, de forma indistinta; hemos visto, igualmente, que en las obras documentadas realizadas para la iglesia de Villalobar, se encargó de “jaspear y dorar” diversos altares y que no desdeñaba hacer trabajos de índole menor, como la limpieza de unas tablas para la iglesia de Briñas o la pintura de la vara de un estandarte en Haro.

No nos consta que realizara pintura mural, pero estamos convencidos no sólo de que sí debió de hacerla, sino de que enseñó su técnica a Francisco Zorrilla, quien desde el principio de su carrera, como más tarde comentaremos, se ocupó de este tipo de decoraciones.

⁴ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, I, 200.

No sabemos cuánto del estilo del maestro pasó a su discípulo, pues no hemos podido ver ninguna pintura de Manuel Ortiz de Puelles. Aunque hemos recogido la noticia de los dos lienzos que pintó para la iglesia de Villalobar, dichos cuadros no se han conservado y, en cuanto a la pintura dedicada a *San Isidro* firmada y fechada en 1698⁵, en la actualidad no se conserva en dicha iglesia donde, según se nos ha informado, no se tiene memoria de ella; únicamente hemos podido consultar un inventario de sus bienes, de fecha 9 de diciembre de 1922, donde no figura ninguna pintura que responda a esta iconografía⁶.

Si bien no tenemos constancia de su autoría, queremos recoger dos pinturas conservadas en dicha parroquia de Villalobar. Se trata de dos lienzos ovalados (124x92 cm.), con las imágenes de *San Juan* y de *San Lucas* que hoy, dado su deficiente estado de conservación, se guardan en uno de los cajones de la sacristía, pero que proceden de las pechinas de la iglesia.



San Juan (Villalobar, La Rioja)



San Lucas (Villalobar, La Rioja)

En principio existirían los cuatro evangelistas, uno en cada pechina, y probablemente estarían enmarcados, como es habitual en estas imágenes. Creemos que los dos lienzos que nos faltan, *San Mateo* y *San Marcos*, se perderían con la remodelación de la iglesia realizada en el primer tercio del siglo XVIII, ya que en las cuentas de 1728-1729 se pagaron 13.787 reales a Agustín Ruiz Azcárraga por el coste del reconocimiento, traza, planta y condiciones que hizo para la obra de la capilla mayor⁷.

⁵ Como hemos indicado, la obra aparece en la tesis doctoral del profesor Gutiérrez Pastor, indicándose que la firma se encontraba en el reverso y que el estado de conservación de la pintura era malo. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 515. La reproducción fotográfica se incluiría en el último volumen de la tesis, tomo que no está disponible para el investigador, por lo que no hemos podido tener acceso al mismo.

⁶ A.P.V.: *Inventario de la iglesia*, firmado el 9 de diciembre de 1922 por don Antonio Guerra. Otro inventario anterior, del 30 de septiembre de 1918, sólo recoge de forma genérica la existencia de 29 cuadros (incluyendo los del Vía Crucis).

⁷ A.P.V.: *Libro de fábrica 1717-1767*, sin foliar.

Aunque no podemos asegurar que sean obra de Manuel Ortiz de Puelles, no hay duda de que podemos definir estas figuras como ampulosas, término éste utilizado en la descripción del lienzo de *San Isidro*⁸.

En cualquier caso, hay elementos que nos recuerdan algunas de las características de la pintura que después hará Francisco Zorrilla, como el sombreado de la cara en san Juan, o el tamaño un tanto desproporcionado de las manos de los personajes, aparte de la similitud entre los rostros de *San Lucas* y el de *San Benito* que Zorrilla realizará para el obispo de Osma, años más tarde⁹.



San Lucas (Villalobar), detalle



San Benito (Burgo de Osma), detalle

A finales de siglo, Francisco Zorrilla estaba inmerso en su periodo de aprendizaje pero ¿en qué condiciones se encontraba el mercado del arte en su Haro natal?. La respuesta es que con poco futuro; en estos años se había iniciado la reconstrucción de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, obra que es de suponer absorbía todos los caudales de la villa, y en las poblaciones limítrofes sucedía otro tanto; todo ello en un momento en el que se iniciaban profundas transformaciones políticas, sociales ... y estéticas, surgidas a raíz de la situación política por la que pasaba el país.

Entre unas y otras razones, e impulsado quizá por personas de su entorno que pudieron alentarle a ello, Francisco Zorrilla decidió trasladarse a Madrid, ya que sin duda el cambio le ofrecía mejores perspectivas de trabajo y, por supuesto, la posibilidad de continuar aprendiendo, pues cuando llegó a la Corte a lo sumo habrían transcurrido tres años desde que iniciara su formación.

Dado que el aprendizaje con Manuel Ortiz de Puelles estaba establecido hasta el 25 de marzo de 1703, y que en 1699 ya se encontraba en Madrid, parecería lógico suponer que debería haberse firmado algún documento por el que se rompiesen las obligaciones contractuales, máxime cuando Francisco Zorrilla

⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 308.

⁹ Hemos insertado esta última imagen invertida, a efectos de facilitar la comparación.

era menor de edad. No obstante, no se encuentra en los legajos consultados¹⁰, sin que podamos asegurar si es que no llegó a protocolizarse, si se redactó en algún otro lugar, si no ha llegado a nuestros días o, simplemente, si el acuerdo fue verbal.

En cualquier caso, se firmara o no el documento que daba por finalizado el aprendizaje con Manuel Ortiz de Puelles, lo cierto es que desde 1699 Francisco Zorrilla se encontraba en Madrid; ahora bien, ¿qué panorama encontró cuando llegó a la Corte?

“Sin fincas de recreo ni paseos agradables dentro o fuera de sus murallas, sólo podían contemplarse huertas, chozas y tejares en lo que la vista alcanzaba, mientras que en el interior los vecinos se hacinaban en viviendas de pobre arquitectura, con un promedio de cuatro familias por casa. Escasez crónica de alimentos, incomodidades en el abastecimiento de agua, sólo asequible en las fuentes públicas para la mayoría de la población, sin monumentos destacables, sin obispo ni universidad”¹¹.

Imagen desalentadora, si no fuese porque

“Madrid era, no obstante, la residencia oficial de la Corte y de la administración estatal, con una gran actividad burocrática y comercial ... al ser la capital de la Monarquía, lo será también de la cultura”¹².

lo que justifica que fuese, y aún continúe siéndolo, polo de atracción para gentes de todo tipo.

Creemos que los primeros trabajos de Francisco Zorrilla en Madrid serían obras de carácter menor, quizá pintura de abanicos, pues no parece casual que el primero de sus domicilios estuviera en casa de Juan de Rivera, y que una persona así llamada “del arte de pintar y fabricar abanicos” otorgase un poder a procuradores en 1674¹³, que en 1705 uno de los testigos de su expediente matrimonial fuese Francisco Álvarez, también con dicha ocupación y que en su domicilio en la casa de la Estera se encontrase la abaniquería de Manuel de la Cana y el domicilio de José Solas, de quienes hablamos al trazar la biografía de nuestro pintor.

En cualquier caso, lo que parece claro es que cuando Zorrilla llegó a Madrid formaría parte de un taller, en el que continuaría la formación iniciada en

¹⁰ Hemos consultado todos los legajos correspondientes a estos años de Haro, Logroño, de las distintas localidades de la zona hoy conocida como Rioja alta, así como de Miranda de Ebro, por su cercanía a Haro.

¹¹ AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Introducción al siglo XVIII*. Júcar, Madrid 1991, 22.

¹² Ibidem, 22 y 24.

¹³ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1994): *Op.cit.*, 145.

su Haro natal ya que los tres años pasados junto a Manuel Ortiz de Puelles no parecen suficientes para desarrollar una profesión tan compleja.

En estos años finales del siglo XVII todavía seguía plenamente vigente el estilo creado por los que después fueron llamados “los pintores del pleno barroco”: Ricci, Carreño y Herrera, continuado o repetido por sus discípulos: Escalante, Antolínez, Claudio Coello ..., cuyas obras no sólo vio sino que, sin duda, estudió detenidamente, pues muchas de sus pinturas recogen el eco de aquéllas, por lo que no es de extrañar que, al igual que sucede con otros artistas de su generación, se haya afirmado que su estilo entronca con la tradición madrileña del siglo XVII.

Al hablar de Zorrilla, Poleró afirmaba que “La Escuela á que pertenece es la de Madrid, y el estilo acredita que este artista fué discípulo de Francisco Rizzi”¹⁴, opinión que nos parece bastante afortunada, pues comparando la obra de Zorrilla con la realizada por los pintores del siglo XVII, las mayores coincidencias -o deudas- las encontramos efectivamente con la de Francisco Ricci.

Hasta tal punto sus primeros trabajos están apegados al estilo de la centuria anterior, que en ocasiones aparecen catalogados como pinturas del siglo XVII, realizadas por un seguidor de Ricci, como los lienzos conservados en el convento de Trinitarias Descalzas de Madrid y en el Museo del Prado, así como el de *San Vicente Ferrer y san Antonio Abad*, de Aldeamayor de San Martín (Valladolid), de los que oportunamente nos ocuparemos.

Pero Zorrilla no se limitó a mirar al pasado sino que, hombre de su tiempo, también aprendió de sus contemporáneos; precisamente, la mayor dificultad que hemos tenido a la hora de establecer su catálogo ha sido lo heterogéneo de su obra; da la sensación de que, salvo excepciones, no llegó a crear un estilo propio, sino que a lo largo de toda su vida siguió aprendiendo e incorporando las novedades que surgían en su entorno.

De esta forma, no es extraño que encontremos en su pintura semejanzas y referencias a otros artistas, sobre todo a los personajes de una generación anterior, quienes en este momento habían llegado a sus cotas más altas de prestigio, al haber desaparecido los que les precedieron.

Nos estamos refiriendo, claro está, a Luca Giordano, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, José García Hidalgo, Teodoro Árdemans, Antonio Palomino y Salvador Jordán.

¹⁴ POLERÓ, Vicente (1886): *Op.cit.*, 259

Entre ellos destaca sobre todo Luca Giordano, pieza clave en el estudio de la pintura del siglo XVIII por la tremenda influencia que su personalidad ejerció durante muchos años en los artistas locales. Llegado a España en 1692, llamado por Carlos II, regresó a Italia en 1702, antes del estallido de la guerra, por lo que cuando Zorrilla llegó a Madrid, la carrera de Giordano en la Corte estaba en pleno apogeo.

Aunque no creemos que llegasen a coincidir, pues el estatus social de ambos artistas era muy diferente, no hay duda de que conoció ¡y de qué manera! las obras realizadas por el napolitano, por otro lado abundantísimas: pintura mural, de caballete, dibujos y borrones. De todos es sabido que el apodo de “fa presto” que se le dio se lo había ganado sobradamente, tanto por la rapidez con que ejecutaba sus trabajos, como por la presteza con que aceptaba los encargos.

No obstante, dada la ingente cantidad de obra que forma su catálogo, hay que pensar, sin duda, en que debió de tener a su cargo un taller donde sus numerosos colaboradores repetían los modelos por él creados, opinión que se ve reforzada por la afirmación de Ceán Bermúdez cuando, al trazar la biografía de un pintor conocido como Francisquito, al que considera el mejor discípulo de Giordano en Madrid, añade que “Quántas obras de su mano habrá en Madrid y en otros pueblos de España que estarán reputadas por originales de su maestro!”¹⁵.

La crítica academicista fue tremendamente dura con Giordano, llegando a decir que contribuyó más que ningún otro

“con sus falsas teorías y con su precipitada manera de concebir y ejecutar, siempre oscura, á que el arte decayera de su antiguo esplendor [*sic*], y viniera al estado de completa ruina en que permaneció por espacio de siglo y medio”¹⁶.

o, más duras todavía las que dicen que, a su llegada a Madrid, en 1692

“apodérase del favor del imbécil Carlos II, obtiene encargos sobre encargos, con grande admiración de los necios, con aquella deplorable facilidad que le mereció el apodo de *fa-presto*, y reina, en fin, como soberano, sobre la escuela, que pervirtió y arrastró hacia la más completa decadencia”¹⁷.

Afortunadamente, los años transcurridos desde entonces han servido para que tales opiniones hayan caído en desuso, siendo en la actualidad uno de los

¹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín (1824): *Op.cit.*, T.VI, 232.

¹⁶ POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *Catálogo de los cuadros de D.Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*. Eduardo Cuesta, Madrid 1875, 62.

¹⁷ LEFORT, Paul: *Historia de la pintura española*. La España editorial, Madrid s/f, 16.

pintores que más interés ha generado, habiéndosele dedicado diversas exposiciones y publicaciones monográficas a nivel nacional e internacional¹⁸.

Su influencia en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XVIII fue fundamental, pudiéndose rastrear su estilo en la mayoría de las obras por ellos realizadas, tanto desde el punto de vista compositivo, con figuras que son una repetición de las suyas, como por la importancia dada al color en detrimento del dibujo, hecho éste que, lógicamente, suscitó las duras críticas de los academicistas, para quienes el cuidado en el dibujo era tan primordial que la *Historia del arte de la pintura* de Juan Agustín Ceán Bermúdez comienza así:

“De la esencia de la Pintura y de su invención: Convengamos ante todas las cosas en que la Pintura es hija del Dibujo y de la Naturaleza [...] Dibujar o diseñar es el arte de dar á cada objeto su verdadera medida y proporción, y de presentar las formas con diferentes contornos para poder fixar las actitudes y la expresión de cualquier figura y en cualquier caso”¹⁹.

Especial trascendencia tuvieron sus decoraciones murales (Buen Retiro, El Escorial, basílica de la Virgen de Atocha, San Antonio de los Alemanes, catedral de Toledo), al poder ser vistas -estudiadas y copiadas- por cuantos quisieran hacerlo.

Como indicamos anteriormente, la pintura al fresco había recibido un fuerte impulso con la llegada a Madrid de Colonna y Mittelli, bajo cuya influencia Carreño, Ricci, Donoso y Claudio Coello, entre otros, decoraron múltiples edificios, aunque en la mayor parte de los casos no nos hayan quedado más que referencias documentales, al haber desaparecido las arquitecturas que cobijaron estas obras.

A principios del siglo XVIII tomaron el testigo los pintores de la generación inmediata, sobre todo Antonio Palomino y Teodoro Árdemans, si bien se percibe ya en su estilo la influencia de la poderosa personalidad de Luca Giordano.

Dentro de los artistas que murieron a principios de siglo, queremos señalar a dos de ellos, por la influencia que pudieron ejercer sobre Zorrilla en los momentos inmediatos a su llegada a Madrid; se trata de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y de José García Hidalgo.

Del primero se ha dicho que se había formado junto a Camilo y Cabezalero y “con la asistencia a las Academias, y al Estudio de las estatuas y

¹⁸ FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe: *Luca Giordano. L'opera completa*. Electa, Napoles 2000. HERMOSO CUESTA, Miguel: *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*. Institución “Fernando el Católico” (CSIC)/Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2002.

¹⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1824): *Op.cit.*, I, 1.

pinturas de Palacio”²⁰, si bien la documentación manejada recoge su formación junto a Carreño²¹. También aprendió con Donoso la técnica de pintura al fresco²², realizando la decoración de dos capillas del hospital de Aragón y una de las piezas de la antecámara de la Reina en el Alcázar, trabajo por el que sería nombrado pintor del Rey en 1689²³, puesto en el que sería confirmado (sin gajes) el 23 de septiembre de 1702²⁴, cuyo nombramiento fue firmado por la reina María Luisa Gabriela de Saboya²⁵. Su muerte, acaecida en Madrid el 28 de septiembre de 1703, siendo enterrado en el oratorio de San Felipe Neri²⁶, fue muy sentida por todos “pues demás de su habilidad era sujeto muy virtuoso”²⁷.

Hemos querido individualizar esta figura del resto de sus coetáneos, pues las primeras obras conservadas de Francisco Zorrilla están muy cercanas a su estilo, si bien no podemos aventurar si las suyas copian aquéllas o si ambas derivan de un modelo común creado por Luca Giordano.

La segunda figura es, en nuestra opinión, mucho más interesante. José García Hidalgo, según él mismo nos informa, inició su aprendizaje en Murcia con Nicolás de Villacis y Francisco Gilarte y, tras su paso por Roma, regresó a España, instalándose en Valencia y, definitivamente, en Madrid, junto a Carreño, de cuyo obrador de Palacio formó parte, si bien son muchos los pintores a quienes admiraba y de quienes confiesa haber aprendido: Ricci, Herrera, Donoso, Claudio Coello, Antolínez, Ruiz de la Iglesia, entre otros²⁸; fue nombrado pintor “ad honorem” del rey Felipe V en 1703, falleciendo en Madrid el 28 de julio de 1717²⁹, siendo enterrado en la parroquia de San Ginés.

Aunque, al igual que de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de él se ha dicho que “eran discretos continuadores, casi por inercia, de la etapa anterior de esplendor, pero no tenían ninguna fuerza innovadora ni auténtico empuje”³⁰, no

²⁰ ÁLVAREZ Y BAENA, José (*Hijos*): *Op.cit.*, I, 219.

²¹ A.P.: Expediente personal 928/20 y así aparece citado en la tasación de la dote de Francisco Salvador Meléndez y María Díaz de Sandoval, donde se incluye un cuadro de *Nuestra Señora de la Asunción* “de mano de Francisco Ignacio, discípulo de Carreño” (A.H.P.: Protocolo 14150, 92).

²² ANGULO, Diego: “Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704)”. *A.E.A.* n° 208 (1979), 205-208.

²³ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (*Hijos*): *Op.cit.*, I, 219.

²⁴ MORALES Y MARÍN, José Luis: *La pintura española del siglo XVIII*. Summa Artis XXVII. Espasa Calpe, Madrid 1984, 59.

²⁵ ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa: “Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”. *A.E.A.* n° 216 (1981), 427-440.

²⁶ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Op.cit.*, 189.

²⁷ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (*Hijos*): *Op.cit.*, I, 219.

²⁸ GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693). Facsímil Instituto de España, Madrid 1965, 7-7v.

²⁹ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “El pintor José García Hidalgo”. *A.E.A.* n° 189 (1975), 97-117.

³⁰ SANTIAGO PÁEZ, Elena María: *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo 1989, 19.

compartimos esta opinión, pues aunque el estilo de José García Hidalgo fuese deudor del periodo anterior, fue el impulsor de dos iniciativas que son claramente renovadoras en el panorama artístico.

En 1693 se publicaron los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, escritos por José García Hidalgo y acompañados de una serie de estampas cuya finalidad era la de enseñar a los que se iniciaban como pintores las diversas técnicas que debían dominar: dibujo, representación de diferentes expresiones y sentimientos, perspectiva, etc.

Hasta ese momento lo normal es que por los talleres circularan múltiples estampas y, a través de su copia, los aprendices iban conociendo su “oficio”, las cuales incluso podían estar concebidas como cartillas de aprendizaje, como las preparadas por Jusepe de Ribera o Pedro de Villafranca, en las primeras décadas del siglo XVII³¹ ya que otras contemporáneas como las del valenciano Vicente Salvador Gómez y la de fray Juan Ricci de Guevara, no llegaron a imprimirse³².

Sin embargo, la obra de José García Hidalgo sólo es entendible desde un punto de vista academicista, lo que es una novedad de tremenda trascendencia, al adelantarse en varias décadas a lo que más tarde sería una realidad.

Esta mentalidad no sólo dio como fruto la publicación de los *Principios*, sino que, además, haciéndose eco de la academia que había frecuentado en el convento de Predicadores de Valencia³³, dirigió una propia en Madrid en su casa de la calle Mayor³⁴, a la que asistían sus discípulos Isidoro Arredondo, Antonio González Cedillo³⁵, Miguel Jacinto Meléndez³⁶ y, sin duda, Bartolomé Moros³⁷, y que se convertiría en foro de encuentro de los pintores que en aquel momento estaban empezando y donde no sólo se aprendían nuevas técnicas, como la copia del natural, según vemos en una de las estampas incluidas en los *Principios*

³¹ CARRETE PARRONDO, Juan: “El grabado y la estampa barroca”. *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis XXXI, Espasa Calpe, Madrid 1988, 321.

³² Ibidem, 325.

³³ Fue Valencia ciudad pionera en España en este tipo de instituciones, pues la primera reunión de la conocida como “Academia de los nocturnos” se remonta al 4 de octubre de 1591 (CALVO SERRALLER, Francisco: “Las academias artísticas en España”, en PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte. Pasado y presente*. Cátedra, Madrid 1982, 215).

³⁴ MORALES Y MARÍN, José Luis: *Op.cit.*, 60.

³⁵ GARCÍA HIDALGO, José: *Op.cit.*, 1.

³⁶ CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín (*Apuntes*): *Op.cit.* El dato desaparece en la obra definitiva.

³⁷ Figura como testigo en diversos documentos de su testamentaria.



Academia de dibujo (José García Hidalgo)

sino que además, se hablaba y discutía sobre la liberalidad de la pintura³⁸. En este contexto, se entiende perfectamente que los artistas realizasen obras como la que aparece en el inventario de Bárbara Frías, de 1715, “que llaman escuela de pintar, donde están diferentes figuras y dibujos”³⁹.

El 8 de julio de 1677, Pedro Calderón de la Barca redactó un Memorial dado a los profesores de pintura, en el que apoya los postulados por ellos defendidos, donde pueden leerse afirmaciones tan bellas como que

“para argumento de ser la Pintura inspirado numen de sobrenatural aliento baste saber que fuese su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lámina la arena, su primer pincel el dedo, y su primer artífice la joven travesura de un acaso”⁴⁰.

No obstante contar con tan buen aliado, el problema pervivió durante casi un siglo, y en los primeros años del siglo XVIII era tema candente, pues los pintores continuaron su lucha por alcanzar la consideración de artistas y no de meros oficiales de artes mecánicas, algo que redundaría no sólo en un mayor prestigio social, sino que también tendría consecuencias económicas, pues todavía en 1752 Matías Garrido, quien se define como pintor y dorador (aunque sólo nos consta su dedicación al dorado), intentará eximirse del pago de determinados tributos, alegando que su profesión era un “arte liberal”, sin que pudiese conseguirlo⁴¹.

³⁸ GÁLLEGO, Julián: *Op.cit.*, 91.

³⁹ A.H.P.: Protocolo 14520 (Francisco Nevares), 166.

⁴⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Memorial dado a los profesores de pintura*. Citamos por el texto transcrito por la Biblioteca Virtual Cervantes.

⁴¹ MATEOS GIL, Ana Jesús: *Op.cit.*, 46.

No podemos afirmar que Francisco Zorrilla acudiese a dicha academia, pero es bastante posible que así fuera: la cronología lo permite y la cercanía a su domicilio en estos años casi obligaría a ello, pues únicamente tenía que cruzar de acera ya que el domicilio de García Hidalgo se encontraba en el portal de los Joyeros, en la propia calle Mayor, exactamente en el segundo piso de la casa perteneciente al “Pozo de San Isidro”⁴², que correspondería a la marcada con el número 15 de la manzana 195 en la Planimetría, es decir, enfrente de la casa de la Estera donde vivía Francisco Zorrilla en 1702 y 1703, y prácticamente contigua a la casa del conde de la Granja, donde nuestro pintor vivió en 1704.

Por otro lado, el espíritu academicista que se respira en el tratado de García Hidalgo sin duda debió de inspirar a Zorrilla, en cuya casa también hubo una academia, según se desprende de la declaración de Manuela Tagle en los autos instruídos contra Francisco Meléndez en 1738, en los que afirmaba conocer al pintor desde 1722, “con el motivo de concurrir el susodicho con otros del arte de la pintura a la casa de la testigo, a la Academia”.

Lamentablemente, ésta es la única noticia que tenemos de dicha academia; ni siquiera podemos asegurar si empezó a funcionar en el domicilio de Zorrilla en la calle de San Simón o en el de Amor de Dios; no sabemos cómo funcionaba, cómo se impartían las clases ni quiénes acudieron a la misma (aparte del citado Francisco Meléndez) pero, por la cercanía de las fechas, quizá fuera en ella donde un grupo de pintores se reunió y acordó pleitear, en 1724, por el nombramiento de tasadores oficiales, documento que es un verdadero alegato a favor de la liberalidad de la pintura.

Por lo que respecta a Teodoro Árdemans, no debió de influirle especialmente; por un lado, su actividad como pintor fue secundaria respecto a su labor como “maestro mayor de las obras reales y de Madrid y sus fuentes”, lo que algunos autores le agradecerán, definiéndolo como “menos infeliz como trazador de obras de arquitectura que como pintor”⁴³. Es cierto, qué duda cabe, que el estilo de ambos pintores presenta ciertas semejanzas, pero es algo lógico tratándose de artistas que coincidieron durante bastantes años, pues Árdemans vivió hasta el 15 de febrero de 1726, siendo enterrado en el convento de Capuchinos de San Antonio⁴⁴.

En cuanto a Antonio Acisclo Palomino y Velasco, si bien se ha cuestionado si pudo haber sido el maestro madrileño de Zorrilla⁴⁵, no hemos

⁴² A.P.SG.: *Libro de matrícula 1700-1710*.

⁴³ MADRAZO, Pedro de: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los reyes de España*. Daniel Cortezo, Barcelona 1884, 165.

⁴⁴ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Op.cit.*, 75.

⁴⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 172.

encontrado ningún dato que permita establecer un vínculo semejante y dado que en las fechas de su llegada a Madrid (1698-1699) Palomino está ausente de la Corte, por haberse desplazado a trabajar a Valencia, no creemos que fuera con él con quien se formara en Madrid.

A pesar de que la crítica academicista dijo de él que era “más hábil con la pluma que con los pinceles”⁴⁶, es quizá la suya la personalidad más influyente en el panorama artístico madrileño de este periodo, ejercida sobre todo desde un punto de vista teórico por la difusión de su obra *El museo pictórico y escala óptica*, tratado de sumo interés en el que se desmenuzan cada uno de los pormenores de la profesión y se describen los problemas que los artistas debían afrontar a lo largo de su carrera, ofreciéndoles una serie de soluciones a modo de recetas, para poder salir airoso de las dificultades que se les planteasen.

El influjo ejercido sobre otros artistas a través de esta obra nos parece indiscutible, si bien es cierto que en la fecha de su publicación, 1724, la formación de Francisco Zorrilla no sólo estaba concluida sino que es el momento en el que nos consta que tenía abierta la academia en su domicilio. Cuestión distinta es determinar la repercusión que pudieron tener sus pinturas, pero -dejando a un lado la pintura de caballete- lo cierto es que una buena parte de la misma se desarrolló fuera de Madrid, en zonas donde Francisco Zorrilla no pisó, por lo que no pudo conocerlas, salvo por dibujos preparatorios o bocetos.

Es cierto que coincidieron durante bastantes años en Madrid, pues Palomino viviría hasta el 12 de agosto de 1726⁴⁷, pero también lo es que buena parte de este tiempo los encargos le hicieron ausentarse a Valencia (1697-1701), Salamanca (1705-1707), Granada (1703 y 1712), Córdoba (1713), El Paular (1723-1724)... Aparte de la diferencia de estatus entre ambos, pues Antonio Palomino era pintor del Rey, el único momento en que Zorrilla y él aparecen vinculados es en 1724, con motivo del litigio mantenido entre diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales, y cada uno defendía posiciones contrarias, por lo que tenemos la sensación de que no fue la suya precisamente una buena relación.

En las *Vidas* que forman el tercer y último volumen de su obra citada, que lleva el subtítulo de *El parnaso español pintoresco laureado*, se incluyen sólo los

⁴⁶ MADRAZO, Pedro de: *Op.cit.*, 165.

⁴⁷ En los textos consultados se barajan indistintamente las fechas del 12 y del 13 de agosto para su muerte y en el índice del archivo de la parroquia de San Andrés sólo figura el año en que acaeció (A.P.SA: *Índice del libro de difuntos 1700-1800*). Afortunadamente, gracias a un texto escrito antes de la desaparición del archivo de San Andrés, donde se transcribe íntegra la partida de defunción del pintor, podemos confirmar que su muerte tuvo lugar el 12 de agosto, siendo enterrado al día siguiente en la Venerable Orden Tercera de San Francisco (MOYA CANALS, Enrique: *El Magno Pintor del Empíreo D. Antonio Palomino de Castro*. La Hispana, Melilla 1928).

artistas ya fallecidos, por lo que únicamente aparece la biografía de los contemporáneos a Palomino en caso de muertes prematuras, como ocurre con Isidoro Arredondo (en 1702), o recogiendo de forma excepcional y con carácter secundario, al incorporar un dato concreto en la biografía de otro artista; por ejemplo, la cita de José García Hidalgo aparece en la vida de Isidoro Arredondo, de quien dice que “lo enviaron a Madrid a la escuela de Don José García (hombre de raro, y extravagante humor)”⁴⁸, comentario este último que hace sospechar que las relaciones entre ambos no eran ciertamente cordiales.

De hecho, el único artista vivo que incorpora a sus *Vidas* es el escultor José de Mora, justificando su inclusión porque “aunque vive en dicha ciudad, este año de 1724, y en los 86 de su edad, con poca diferencia; me ha parecido escribir su vida, por aver muerto para el mundo; à causa de estar totalmente privado de la razón”⁴⁹.

Por ello, nada se sabe de la opinión que Palomino tenía de los pintores de la generación de Francisco Zorrilla.

Sólo nos queda hablar de Salvador Jordán y si le hemos dejado para el último lugar es debido a la estrecha relación que mantuvieron.

Las escasas referencias bibliográficas que se han ocupado de él⁵⁰ no desvelan ningún dato biográfico y únicamente se le han atribuido tres obras, pero estamos convencidos que su prestigio en el Madrid de principios de siglo debió de ser importante. Por ello, aunque hemos localizado diversas noticias sobre su vida y su obra, no hablaremos aquí más de aquéllas relativas a su relación con Francisco Zorrilla, reservándonos el resto para un estudio monográfico posterior.

Tenemos constancia documental, como indicamos al trazar la biografía de Zorrilla, de que en 1705 ambos pintores se conocían, lo que justifica que Jordán figure como testigo en varios de los documentos de la dote que Manuela Tagle aportó a su matrimonio con Francisco Zorrilla, vínculo que se mantuvo en los años siguientes, de tal forma que en 1713 nuestro pintor actuó como testigo en la declaración de pobre otorgada por Micaela Rosolea Jordán, hija de su maestro, cuya dote se ocupó de tasar en 1738.

⁴⁸ PALOMINO VELASCO, Antonio Acisclo: *Op.cit.*, III, 492.

⁴⁹ *Ibidem*, 569.

⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Salvador Jordán, pintor madrileño”. *A.E.A.* n° 271 (1992), 299-303. TABAR ANITÚA, Fernando: “Otra pintura firmada de Salvador Jordán”. *A.E.A.* n° 287 (1999), 349-352 y “La guía de forasteros de Vitoria, por Lorenzo del Prestamero”, en *VV.AA.: Lorenzo del Prestamero (1733-1817), una figura de la ilustración alavesa*. Diputación Foral de Álava, Vitoria 2003, 73-141.

De los datos que se han indicado al publicar las tres obras que se atribuyen a Jordán, en los años que marcan el cambio de siglo, pudiera pensarse que se encontraba en una zona geográfica muy próxima a Haro, pues el lienzo del santuario de San Ignacio de Loyola está fechado en 1700, la *Inmaculada* perteneciente al Ayuntamiento de Vitoria se realizaría en torno a esta fecha y el *Nacimiento de la Virgen* también procede de esta zona, lo que podría hacer creer que habiendo contactado Salvador Jordán y Francisco Zorrilla, este último todavía aprendiz de Manuel Ortiz de Puelles y quizá impulsado por quien fuera su primer maestro, dejase el taller del artista jarrero y acompañase a Jordán en su regreso a la Corte.

Sin embargo, tenemos documentado a Salvador Jordán en Madrid en 1698 y en 1700, por lo que la justificación de que haya varias obras suyas en esa determinada zona geográfica habría que buscarla más bien en una posible clientela del pintor. Por otro lado, la diferencia de edad entre Jordán y Zorrilla, apenas seis años, no parece suficiente para que el primero fuese maestro del segundo, pues en 1700 no contaría más que 27 años y habría llegado a la Corte prácticamente a la vez que Zorrilla, por lo que más bien habría que pensar que iniciasen su actividad en un mismo taller.

Ello justificaría que, comparando las escasas obras que se le atribuyen con las de Zorrilla, encontramos vínculos y dependencias evidentes, como veremos al hablar de la *Inmaculada* de Portillo, firmada por él en 1715, pero también es cierto que lo mismo sucede al compararlas con las de otros pintores coetáneos. De hecho, el estilo de los artistas de su generación se ha calificado como anclado en la tradición del siglo XVII, justificando así que la nueva dinastía no se sintiese cómoda con ellos, aunque quizá haya que ver en ello no tanto que sus gustos artísticos fueran diferentes como que hubiese un interés en marcar un hiato, también en este campo, entre lo realizado en época de los austrias y lo llevado a cabo por los borbones.

Ello trajo como consecuencia una separación evidente entre el arte producido en torno a Palacio, tanto el generado por la propia familia real como por los nobles afines a la causa borbónica (quienes solicitarán que sus encargos se sujeten a los nuevos gustos estéticos) y el demandado por aquellos sectores de la sociedad que añoren tiempos pasados quienes, aferrados a un estilo denominado por algunos autores “casticista”, exigían a los artistas que siguiesen la tradición pictórica del siglo anterior, por lo que deberíamos preguntarnos si estamos siendo justos al calificar a determinados pintores como “rezagados”, “trasnochados”, “autores de tono menor” o “anclados en el pasado”, pues quizá no pudieron tener un estilo más innovador por exigencias del mercado o bien se vieron forzados a alternar obras más innovadoras con otras más tradicionales, según quien fuese el comitente o el asunto representado, ya que en las obras de carácter religioso -al no variar el trasfondo de la representación- se sigue la tradición, mientras que en las

de carácter profano (retratos, bodegones, paisajes, etc.) son más permeables a los cambios estéticos, al estar más sujetas a los vaivenes de las nuevas costumbres y mentalidades.

Los estilos artísticos no son más que fruto de una mentalidad y de una sociedad determinada y, al no ser éstas inmutables sino, todo lo contrario, estar sujetas a continuos cambios, conllevan que también los gustos y las ideas estéticas sigan su evolución, incluso en periodos de crisis como el que se vivía en España en esos años. Así, Madrid será un hervidero, en el que coincidirán gentes procedentes de lugares diversos, que incorporarán sus propios estilos, gustos y costumbres.

Nada más llegar a nuestro país, los Reyes se percataron de que no podían contar con los pintores de cámara para satisfacer sus necesidades de aparato y representación, de forma que, aunque les siguiesen encargando trabajos, se reservarán confiarles la ejecución de sus retratos, solicitando para ello los servicios de pintores italianos y, sobre todo, franceses, al serle necesario “no para halago de su vanidad, sino por conveniencia política; donde no llega directamente la presencia física del rey su autoridad dimana de su presencia figurada en el retrato”⁵¹.

Sin embargo, el desarrollo de la guerra no permitió ocuparse de estos asuntos, pues toda su energía y hacienda se dedicaron a intentar poner fin al conflicto. Así, el 12 de septiembre de 1712, la reina María Luisa Gabriela de Saboya escribía a su abuela quejándose de que

“si tuviésemos en España algunos buenos pintores, no habría esperado su petición para enviarle nuestros retratos; pero, en realidad, los que nos han hecho hasta ahora son todos tan malos que no he podido decidirme a ello. Mi madre me pide desde hace mucho tiempo lo mismo y le he contestado que esperaba poderse los enviar pronto, porque en cuanto tengamos tiempos más tranquilos, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia”⁵².

Duras palabras de la Reina hacia los pintores españoles, pues el calificativo de “tan malos” que les concede nos parece en extremo riguroso, sobre todo porque no era tan fácil contentar a los Reyes, acertando con lo que de ellos se demandaba, no resultando extraño que, ante el desfile de artistas que probarán suerte, se haya afirmado que, en realidad, a Felipe V no le gustaba ningún retratista, ni español ni extranjero⁵³.

⁵¹ MORÁN TURINA, Miguel: El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V. *Goya* nº 159 (1980), 154.

⁵² BOTTINEAU, Yves: *Les Bourbons d'Espagne 1700-1808*. Fayard, París 1993, 186-187, en francés en el original.

⁵³ LUXENBERG, Alisa: “Retrato emblemático e identidad: *Carlos III, niño*, de Jean Ranc”. *Boletín Museo del Prado* nº 37 (2001), 73-78.

De esta forma, numerosos artistas fueron llegando a prestar sus servicios a la corte madrileña, tanto italianos como franceses, no sólo para desempeñar la tan ansiada labor de retratistas, sino para acometer las grandes empresas de La Granja y del Palacio Real de Madrid, tras el incendio del viejo Alcázar. Es preciso destacar, entre otros, la presencia de Michel-Ange Houasse (diciembre de 1714-agosto de 1730)⁵⁴, Andrea Procaccini (agosto de 1720-17 de junio de 1734, fecha de su muerte en La Granja); Jean Ranc (finales de 1722-1 de julio de 1735, cuando fallece en Madrid); Giacomo Bonavía (1728-1759, año de su muerte en Aranjuez) y Luis Michel van Loo (enero de 1737-1752).

Francisco Zorrilla recogió la influencia de muchos de los artistas que hemos ido citando, tanto nacionales como extranjeros, percibiéndose el eco de su estilo en mayor o menor grado en las obras por él realizadas, y a ello aludiremos nuevamente cuando nos ocupemos de comentar cada una de las pinturas de su catálogo.

Con todas estas influencias se fue forjando su estilo que, si en un principio, parece claramente deudor de Ricci y Giordano, va a ser permeable a las nuevas corrientes estéticas, que dejaron impronta en sus pinturas.

Ahora bien, ¿cuánto de lo que él aprendió pudo transmitir a las generaciones siguientes?. Sólo podemos responder a semejante cuestión a través de la obra de sus discípulos.

⁵⁴ Las fechas entre paréntesis indican la cronología en que está documentada su presencia en la Corte.

3. DE DISCÍPULO A MAESTRO

“Está obligado el maestro a instruir a el discípulo, no sólo con las palabras, y documentos del arte, sino con el ejemplo de las obras; advirtiéndolo, y corrigiendo prácticamente sus defectos ...

... se ha de portar el maestro con sus discípulos, como el padre con sus hijos, amándolos, tratándolos con agrado, enseñándoles con paciencia, y corrigiéndoles con tolerancia; que ni todo se ha de reñir, ni todo se ha de disimular”¹.

Al realizar la biografía de Francisco Zorrilla comentamos que había muerto sin descendencia por lo que, al plantearnos la estela que pudo dejar su obra, descartamos el posible parentesco que pudiera haberle unido con el también pintor y dorador Francisco Zorrilla, vecino de Palencia, que firma el 10 de diciembre de 1775 el dibujo de la iglesia de Pedraza de Campos, conservado en la real chancillería de Valladolid² y que acaso sea la misma persona que el dorador activo en Valladolid en 1750 citado por el profesor Angulo³ y quien en el mismo año de 1775 doró las hornacinas de la iglesia de San Hipólito el Real en Támara de Campos (Palencia)⁴.

Asimismo, tampoco podemos asegurar que la persona que en 1741 aparece matriculada en el domicilio del pintor, Diego Benavides, pudiera ser un discípulo suyo, pues no hemos localizado ninguna noticia que permita afirmarlo. Si, como creemos, es el mismo que contrajo matrimonio con Josefa García de la Peña en 1752, no parece que se dedicase a actividad artística alguna, por lo que su presencia en casa de Zorrilla podría deberse a razones de amistad o parentesco, aunque también podría residir en ella como huésped o criado.

Por tanto, y en el estado actual de nuestros conocimientos, tenemos constancia de que Francisco Zorrilla tuvo dos discípulos, Juan Ordóñez y Manuel Martínez Barranco si bien, el hecho de que tuviese una academia de pintura en su domicilio, lleva a pensar que seguramente fueron más.

Juan Ordóñez era natural de Oviedo, donde debió de nacer hacia 1706, y cuando contaba 17 años, alrededor de 1723, se trasladó a la corte madrileña, viviendo en la casa de Francisco Zorrilla, junto a quien se formó como pintor y con quien residía al menos en 1727⁵. Si concluyó su aprendizaje y se dedicó a la actividad pictórica es algo que no podemos afirmar, ya que la noticia que hemos facilitado es la única que hemos localizado, al no constar su presencia en los textos, pretéritos o actuales, dedicados al estudio de la pintura de este periodo.

¹ PALOMINO VELASCO, Antonio Acisclo: *Op.cit.*, II, 66-67.

² VIGURI, Miguel y SÁNCHEZ, José Luis: *Arquitectura en tierra de Campos y Cerrato. Dibujos y documentos siglos XVI-XVIII*. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Palencia 1993, 5-6.

³ ANGULO, Diego (1967): *Op.cit.*, 88.

⁴ Página web de la iglesia de San Hipólito.

⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3775, 56.

Tampoco podemos añadir ningún dato biográfico a los ya indicados, al no aparecer ni su matrimonio ni su muerte en los archivos parroquiales madrileños que se conservan. El apellido Órdoñez no era común en el Madrid del siglo XVIII, a pesar de lo cual hemos localizado otras dos personas con este nombre: el 10 de diciembre de 1711 se abre el expediente matrimonial de Juan Ordóñez e Isabel González Fuente⁶, pero al ser él natural de Alcalá de Henares, debemos descartar que se trate del discípulo de Zorrilla; la segunda persona contrajo matrimonio el 27 mayo de 1722 con Manuela Martínez⁷, pero tampoco se trata de la persona que nos interesa ya que el novio era natural de Madrid. Asimismo, hemos localizado otra persona llamada Juan Andrés García Ordóñez, dorador de profesión, pero que también era natural de Madrid⁸.

Dado que la noticia que vincula a Juan Ordóñez con Francisco Zorrilla es del año 1727, cabe pensar que quizá volviera a su natural o que fuera uno de los muchos artistas que siguieron a la Corte en su periplo sevillano, lo que justificaría la ausencia de noticias en Madrid.

Si de Juan Ordóñez poco es lo que hemos podido aportar, no sucede lo mismo respecto al segundo de los discípulos que le hemos documentado: Manuel Martínez Barranco⁹ natural de Taniñe (Soria), donde nació a las ocho de la tarde del día 1 de mayo de 1725; fueron sus padres Pedro Martínez Barranco y María Pérez, ambos vecinos del citado lugar. El 6 de mayo se celebró su bautizo, siendo apadrinado por Francisco Vallejo¹⁰.

Fue el menor de ocho hermanos: Pascual (28 de mayo de 1713), María (1 de mayo de 1715), Catalina (2 de mayo de 1717), Catalina (2 de octubre de 1718), Juan José (3 de octubre de 1719), Pedro (5 de febrero de 1722) y un niño, nacido el 13 de abril de 1724 al que no se le llegó a imponer nombre, porque murió¹¹.

También Manuel Martínez Barranco, al igual que su maestro, perdió a su padre cuando apenas contaba unos meses de vida, pues Pedro Martínez Barranco falleció el 28 de octubre de 1726¹². Sin embargo, a diferencia de Francisco

⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3573, 19. Falleció el 10 de julio de 1733, siendo enterrado en la iglesia de San Sebastián (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 380v.

⁷ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1720-1727*, 123v. Tras la muerte de su primera mujer, vuelve a contraer matrimonio en 1737 con Narcisa García (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3902, 74).

⁸ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3832, 46.

⁹ Al estar preparando un estudio sobre la familia de pintores Martínez Barranco, no daremos a conocer aquí más que aquellos datos correspondientes a su relación con Francisco Zorrilla.

¹⁰ A.D.BO.: *Taniñe. Libro de bautismos 1725-1777*, 1v.

¹¹ A.D.BO.: *Taniñe. Libro de bautismos, matrimonios y difuntos 1710-1725*, 8v, 10v, 13v, 16, 18, 24v y 31 respectivamente.

¹² A.D.BO.: *Taniñe. Libro de difuntos 1725-1800*, 279v. Aunque en la partida de defunción consta que había otorgado testamento, se indica que el mismo “no lo pasaron por el oficio del escribano”.

Zorrilla, María Pérez no volvió a contraer matrimonio y de lo que se desprende de la documentación familiar localizada, pudo gozar de una situación económica bastante desahogada.

Por lo que respecta a los hermanos y dejando a Pascual para más adelante (pues al ser el padre de Bernardo Martínez Barranco tendremos que recuperar su figura), Catalina, nacida el 2 de mayo de 1717, debió de morir muy pronto, pues apenas un año más tarde, el 2 de octubre de 1718, se le impuso este mismo nombre a otra hija del matrimonio; de esta última, al igual que de María y Matías nada sabemos, pero debieron de morir antes del 17 de julio de 1753, ya que a la muerte de María Pérez, viuda de Pedro Martínez Barranco, declara dejar dos hijos: Manuel y José (se trata de Juan José)¹³.

En cuanto a Pedro, el menor, fue el primero de la familia en dedicarse a actividades artísticas: el 19 de diciembre de 1735 se firmó su contrato de aprendizaje con el dorador y pintor Matías Martínez de Ollora, por espacio de seis años. No debe resultar extraño que desde Taniñe marchase a la ciudad de Santo Domingo de la Calzada, pues ambas localidades no están demasiado alejadas y, en el siglo XVIII, ambas pertenecían a la diócesis de Calahorra-La Calzada; además, nos consta la actividad de Matías Martínez de Ollora en poblaciones riojanas bastante distantes de Santo Domingo.

No pudo, sin embargo, terminar su aprendizaje, pues murió en junio de 1741, unos meses antes de su conclusión, fecha que para nuestro estudio resulta de sumo interés, por su proximidad con la llegada de Francisco Zorrilla a tierras riojanas y, quizá, con el inicio del aprendizaje de Manuel Martínez Barranco.

En su momento ya planteamos nuestra opinión de que Francisco Zorrilla, cuando se decidió a abandonar Madrid, tendría la garantía de ejecutar un encargo de cierta envergadura, pues en otro caso no se entendería que con más de 60 años cambiase de residencia, tanto él como su mujer. Ahora bien, si el trabajo era tan importante, y sin duda la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro lo era, lo más probable es que precisase un ayudante, entrando en contacto con Manuel Martínez Barranco.

Hay un hecho que viene a confirmar nuestra hipótesis, y es que antes de junio de 1747 en Haro ya debían de confiar en la capacidad del mancebo, encargándole la restauración de unos lienzos de la parroquia; en la cuenta de 1746-1747 de sus libros de fábrica consta la siguiente partida:

“Quenta que se recive a Pedro de Durango Uribiarte, mayordomo que a sido de la fábrica de la iglesia parrochial desta villa desde veinte y nueve de junio de 1746 asta ottro ttal día de 1747:

¹³ A.D.BO.: *Taniñe. Libro de difuntos 1725-1800*, 303v.

Sesenta reales que a pagado a Manuel Martínez Varranco, pinttor, en virtud de otro libramiento de dicho mayordomo, por aver rettocado ttres quadros que se allan en la sachristía de dicha iglesia, con las pintturas de Nuestra Señora, Santiago y San Martín, como resulta de dicho libramiento: 60”¹⁴.

Esta noticia, unida al hecho de que a la muerte del maestro estuviese ya capacitado para trabajar de forma independiente, viene a demostrar que el aprendizaje debió de iniciarse varios años antes; tomando como base la duración media de estos contratos, establecer como fecha de su firma los años de 1741 ó 1742 nos parece bastante aceptable.

Cuestión más compleja es determinar dónde se llevó a cabo: sabemos que en abril de 1741 Zorrilla todavía estaba en Madrid, por lo que el contrato pudo establecerse en esta villa y que el mancebo acompañase a su maestro a La Rioja, de hecho no podemos desdeñar la noticia de que en 1739 llegase a la Corte Rafael Martínez Barranco¹⁵ presbítero de la iglesia de Santa Cruz de Nájera, que en 1741 todavía se encontraba en Madrid¹⁶ y que tal vez estuviese emparentado con Manuel Martínez Barranco, si bien no debemos olvidar que en la matrícula de ese año, en el domicilio de Zorrilla no consta la presencia del discípulo.

También es posible que el contrato se formalizase tras la llegada del maestro a Haro¹⁷ o en otra localidad intermedia, por ejemplo en Burgos, donde finalmente Manuel Martínez Barranco acabará asentándose, o en Nájera, población situada en el camino que conduce a Haro desde el monasterio de San Millán de la Cogolla (por donde quizá pasó Zorrilla, dada su relación con los monjes benedictinos) localidad donde nos consta la presencia de varias personas con este apellido.

Otra posibilidad es que el contrato se estableciera en Logroño, pues por la documentación consultada, sabemos de la existencia de varias personas con este apellido vecinos de esta ciudad, llegando una de ellas, Bernardo Antonio Martínez Barranco, a ser regidor de la misma¹⁸.

No obstante las posibilidades anteriores, bajo nuestro punto de vista, lo más probable es que la relación se estableciera en Santo Domingo de la Calzada, donde Manuel habría acudido quizá tras la muerte de su hermano aunque, dado que no contaba más que 16 años, pensamos que llegaría algo antes, pudiendo

¹⁴ A.P.H.: *Libro de fábrica de Santo Tomás 1735-1760*, 267-267v.

¹⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3918, 46.

¹⁶ A.H.P.: Protocolo 16269 (Francisco Antonio Pereira Montaos), 36.

¹⁷ Consultados todos los protocolos notariales correspondientes a la villa de Haro y a las ciudades de Logroño y Santo Domingo de la Calzada, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Logroño, no hemos localizado el mencionado contrato.

¹⁸ A.P.Lo.: Protocolo 1048 (José Prudencio Lovera), 102.

entrar como aprendiz bien en el propio taller de Matías Martínez de Ollora o, acaso, iniciando su actividad directamente junto a su hermano. Ello justifica que, tras la muerte de Zorrilla, Manuel Martínez Barranco se dedicase fundamentalmente a tareas de dorado y que el primer lugar donde trabajó fuese Santo Domingo de la Calzada, ciudad en la que, de ser así, lógicamente le sería más fácil establecer contactos.

En cualquier caso, donde quiera y cuando fuera que se firmara el contrato entre Francisco Zorrilla y Manuel Martínez Barranco, lo cierto es que el vínculo que se estableció entre ellos fue sumamente estrecho, lo que justifica que el mancebo figure como testigo en la boda de los sobrinos del primero, Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán, el 11 de diciembre de 1746 y, sobre todo, que fuese el beneficiario de los bienes que quedaron a la muerte del maestro.

El 2 de junio de 1747 murió, sin haber hecho testamento, Francisco Zorrilla, “abintestatur” dice exactamente su partida de defunción. No creemos que fuese preciso redactar ningún documento específico; quizá Manuela Tagle, su viuda, no hizo más que utilizar el poder para testar que se habían otorgado, de forma recíproca, varios años antes o tal vez, al ser la única heredera, no tuvo necesidad de realizar trámite alguno.

Sin embargo, era consciente de que a su muerte, la herencia del pintor podría dar lugar a discusiones familiares, motivo por el que, previéndolo, el 20 de marzo de 1748 otorgó una escritura cediendo todos sus bienes a Manuel Martínez Barranco, en atención “a el afecto, cariño y enseñanza que a éste [*Francisco Zorrilla*] devió, y al que tamvién le a manifestado la dicha su muger”, a cambio de que él la cuidase y mantuviese el resto de su vida; ya antes hicimos alusión a este interesantísimo documento y lo recuperaremos nuevamente al hablar de otros asuntos, figurando su transcripción completa en el anexo documental.

Un dato curioso es que en dicho acuerdo el mancebo miente acerca de su edad, al afirmar ser mayor de 25 años, cuando a la sazón no contaba más que 22; ¿qué motivos le empujaron a ello?. No podemos precisarlos con certeza pero son muchos los documentos, de cualquier tipo, en los que hemos visto que las personas declaran ser “mayor de 25 años” o, por el contrario, nombran curadores por ser menores de esta edad; por ejemplo, Bernardino Fernández de Velasco, conde de Haro, el 29 de agosto de 1730, no obstante estar casado y velado, al ser mayor de 23 años pero menor de 25, nombró a Faustino Ramón Calayo de Briones, abogado de los Reales Consejos, como su curador¹⁹.

Es probable que en los siglos en los que trabajamos la mayoría de edad se alcanzase al cumplir 25 años, y que antes de esa edad estuviesen incapacitados

¹⁹ A.H.P.: Protocolo 14182 (Alfonso Jacinto Vecino), 238.

legalmente para realizar por sí mismos determinados actos como, por ejemplo, hacerse cargo de una herencia, lo que justificaría que Manuel Martínez Barranco adelantase en unos años su fecha de nacimiento; esta opinión parece confirmarse por una pragmática, del año 1776, relativa a que los menores de 25 años no podían contraer matrimonio sin el consentimiento de sus padres²⁰; por otro lado, una vez obtenida la mayoría de edad, tanto más daba decir la edad exacta, por lo que la afirmación “ser mayor de” debe entenderse sólo como algo orientativo²¹.

En 1748 sabemos que trabaja para el Ayuntamiento de Haro, pues en las cuentas de ese año consta el siguiente pago:

“Quentta que se le recibe a don Juan Ruiz de Castillo Vergara, procurador general que fue de esta villa en el año próximo pasado de 1748,

70 reales que a pagado a Manuel Martínez Barranco, pinttor en estta villa; los 45 por los colores y trabajo de pintar la cruz que se puso nueva en la plaza que llaman de la Cruz y los 25 por haver pintado la caja del oficial de pregonero de esta villa, consta de dos libramientos”²².

El 6 de mayo de 1748 fallecía Manuela Tagle y suponemos que Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán no esperarían mucho tiempo para interponer una querella contra la citada cesión a favor del mancebo²³, reclamando

“el pago y satisfacción de los salarios y soldadas que quedaron debiendo a los otorgantes don Francisco de Zorrilla y doña Manuela Tagle su muger, difuntos vezinos que fueron de esta dicha villa, de el tiempo que les sirvieron y asistieron”²⁴.

El 8 de noviembre de 1750, decidieron apartarse de la querella interpuesta, aviniéndose a un acuerdo con Manuel Martínez Barranco, quien les entregó la cantidad de 350 reales. Ahora bien, el citado pago no lo hizo directamente el pintor, sino que se realizó a través de José de Liquiñano, a quien había dado poderes para el seguimiento del pleito, seguramente porque en la citada fecha Manuel Martínez Barranco ya había abandonado la villa de Haro.

²⁰ Sobre ella se discutió en el cabildo celebrado en la catedral de Calahorra el 13 de abril de 1776 (noticia tomada del extracto de las actas capitulares, realizado por el canónigo archivero de dicha catedral, don Ángel Ortega).

²¹ De hecho, en 1711, José Ignacio, uno de los hijos del pintor Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de 23 años de edad, nombró a su hermana María Ignacia como su curadora “por no tener los veinte y zinco cunplidos” (A.H.P.: Protocolo 12162 (Miguel Rubio), 122). Sin embargo, un año más tarde, cuando los herederos vendieron una casa que había pertenecido a su padre, aunque seguía siendo menor de 25 años, declaraba estar “casado y velado, y por esta razón rijo, gobierno y administro mi persona y vienes sin interbención de curador” (A.H.P.: Protocolo 13891 (Blas Hernández), 185).

²² A.M.H.: Legajo 52: *Cuentas del Ayuntamiento 1748*. La signatura indicada es anterior a la remodelación del citado archivo.

²³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 197.

²⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 4017 (Manuel Romo Díaz), 232-233v.

De hecho, el 24 de enero de 1751, junto a Francisco Andrés Jiménez (natural de Santo Domingo de la Calzada) se obligaba a pintar y dorar el retablo del Corazón de Jesús en la catedral de Santo Domingo, otorgando carta de pago a favor de Baltasar de Tejada y Gregorio José Ochoa, el 1 de marzo de ese mismo año²⁵.

Suponemos que, tras la realización de este encargo, Manuel Martínez Barranco abandonaría La Rioja, al no aparecer registrado en ninguna de las localidades de este territorio en el catastro del marqués de la Ensenada²⁶, trasladándose a Burgos, donde, muy pronto, comenzó a recibir encargos para la catedral metropolitana o para los santuarios de ella dependientes.

En los primeros años de la década de 1750 lo encontramos trabajando para el santuario de Santa Casilda, en Briviesca, perteneciente al cabildo catedralicio²⁷. En las cuentas presentadas el 11 de febrero de 1756 por “Ramón de Larrinaga y Arteaga, abad de San Quirze, dignidad y canónigo de esta santta yglesia mettropolitana y administrador de el santuario” correspondientes a los gastos realizados entre los años 1750 a 1755, figura el pago de 2.100 reales realizado a Manuel del Amo,

“por dos colaterales nuevos: capilla antigua de la santa; en el primer cuerpo Nuestra Señora Sopetrán y en el segundo pintura de Nuestra Señora, san José y el Niño; y el otro en la nave de la epístola, en el primer cuerpo san Juan Bautista, de escultura, y en el segundo, cuadro de san Joaquín, santa Ana y Nuestra Señora”²⁸.

Anotando a continuación el siguiente pago:

“Pintura de quadros: Más 300 reales pagados a Manuel Barranco, maestro pinttor, por dos quadros de cinco quartas cada uno, que hizo, pintando en el uno Nuestra Señora, san Joseph y el Niño y en el otro santa Ana, Nuestra Señora y san Juachín, que se pusieron en los sittios de dichos coratterales: 10.200 [*maravedís*]”²⁹.

En efecto, se trata de dos pequeños lienzos con los asuntos anteriormente indicados; en el lado del evangelio, en el segundo cuerpo, *La Virgen con san José y el Niño*

²⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 1511 y 1514.

²⁶ ARRÚE, Begoña y MARTÍNEZ GLERA, Enrique: “Los artistas de la provincia de Logroño, según los fondos del Catastro del Marqués de la Ensenada”. *Berceo* nº 87 (1974), 245-254.

²⁷ PAYO HERNANZ, Réne-Jesús: *Op.cit.*, I, 354 y II, 227.

²⁸ A.C.Bu.: *Santa Casilda. Libro de cuentas 1712-1808*, 164v-165.

²⁹ *Ibidem*, 165.



La Virgen, san José y el Niño



La Virgen, san Joaquín y santa Ana

(Manuel Martínez Barranco)

Y, en el lado de la epístola, también en el segundo cuerpo, *La Virgen con san Joaquín y santa Ana*, cuadro muy similar al anterior y del mismo tamaño,

Desde un punto de vista estilístico, es obvia la huella de Francisco Zorrilla en la pintura de su discípulo, en especial en los rasgos suaves del rostro de la Virgen, formando un óvalo perfecto como en tantas de las imágenes del maestro.

Manuel Martínez Barranco también se ocupó del policromado del retablo, pues en las cuentas rendidas por el administrador del santuario el 17 de mayo de 1765, correspondientes a los gastos efectuados desde 1756 a 1764, aparece el siguiente pago:

“Dorado de los coraterales: más 3.000 reales vellón pagados a Manuel Barranco, vezino de esta ciudad y maestro dorador y pintor, por dorar y estofar los dos coraterales nuevos de la yglesia de dicho santuario, en que se obligó por escritura, consta de recibo: 102.000 [*maravedís*]”³⁰.



Retablo colateral (santuario de Santa Casilda, Briviesca)

³⁰ Ibidem, 177.

Como hemos visto, al realizar este cobro Manuel Martínez Barranco declaraba ser vecino de la ciudad de Burgos. Efectivamente, el 3 de abril de 1757 Manuel Martínez Barranco comparece junto a su mujer, Eugenia de Hoyuelo, ante José Chavarría, cura y beneficiado de la burgalesa iglesia de San Román y, aduciendo no tener parroquia, solicitaron se les admitiese en la misma, inscribiéndose en ella³¹. Fruto del matrimonio nacerían María Francisca³², Manuel Esteban y Gertrudis.

En los años siguientes Manuel Martínez Barranco siguió trabajando para la catedral de Burgos, siendo de especial relevancia las obras realizadas a partir de 1760, ocupándose tanto de tareas de dorado como de pintura de lienzo, pues según afirma Martínez Sanz, en su historia de la catedral de Burgos, son de su mano los retratos de los obispos Guillén, Salamanca y Santos Bullón³³, conservados en la capilla de Santa Catalina en el claustro nuevo de la catedral, con los números 21, 22 y 23³⁴, en los que la huella del maestro es evidente:



Los obispos Guillén, Salamanca y Santos Bullón (Manuel Martínez Barranco)

³¹ A.D.Bu.: *Burgos, parroquia de San Román. Libro de parroquianos 1666-1758*, 197v-198.

³² Quizá recibió este nombre por haber nacido el día de san Francisco de Asís, aunque resulta sumamente tentadora la idea de que el pintor quiso homenajear a su maestro poniéndole este nombre a su primogénito.

³³ MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Anselmo Revilla, Burgos 1866, 146.

³⁴ La numeración hace referencia al orden de los prelados desde que la catedral fue elevada a la categoría de Metropolitana.

Pero, aparte de su actividad en la ciudad de Burgos, también trabajó en otras localidades, como el dorado del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Manzano, en la colegiata de Castrojeriz, decorado con lienzos de Mengs, realizado en 1765³⁵.

Volcado como estaba en el dorado y policromado de retablos, que sin duda le reportaba mayores ingresos, son varios los años que tenemos que esperar para encontrar una nueva pintura sobre lienzo³⁶, en concreto, *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, realizada para la capilla de la Visitación de la catedral burgalesa, por la que se le pagaron 500 reales en 1782³⁷, donde es apreciable la huella dejada por otros pintores así como el cambio estético producido en los años transcurridos, siendo una obra mucho más suave y delicada que las anteriores, aunque algunos rasgos humanos y de composición siguen siendo deudores de lo realizado por Zorrilla



La imposición de la casulla a san Ildefonso (M.Martínez Barranco)

En noviembre de 1785 concurrió a la plaza de profesor en la recién constituida academia de dibujo del Real Consulado del Mar, Casa de Contratación y Universidad de Mercaderes de Burgos, conocido como el Consulado del Mar, que finalmente sería adjudicada al zaragozano Manuel Eraso.

En sus últimos años más que a actividades artísticas, se dedicó a otras de índole mercantil, como el comercio del hierro o el alquiler de sus propiedades, que nos informan del nivel económico obtenido.

³⁵ MORELL PEGUERO, Blanca y GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Catálogo de los fondos documentales de la villa de Castrojeriz*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1973, 52-53.

³⁶ Sobre el lienzo de *San Gil*, en el retablo mayor de esta parroquia burgalesa, nos ocuparemos al final de este capítulo.

³⁷ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La catedral de Burgos*. Everest, León 1995 (1ª edición, 1982), 64, califica a la obra como “estimable pintura”.

El 8 de diciembre de 1794, encontrándose enfermo, otorgó su testamento y, días después falleció en Burgos, siendo enterrado en la parroquia de San Esteban, sin que podamos precisar la fecha exacta de su muerte, al haber desaparecido sus libros sacramentales durante la francesada. No obstante, sí sabemos que tuvo lugar antes del 26 de diciembre, pues en ese día se fecha la cuenta de lo que costaron los lutos.

Otro aspecto que debemos tratar es el parentesco existente con Bernardo Martínez Barranco quien, como adelantamos al principio de este capítulo, era sobrino de Manuel Martínez Barranco, hijo de su hermano Pascual.

En los diversos textos que se han ocupado de Bernardo Martínez Barranco, se indica que había nacido el 21 de agosto de 1738 en Cuesta (Soria), lugar que, según Ceán Bermúdez³⁸ pertenecía a la jurisdicción de Yanguas, aunque en su testamento y partida de defunción él dice ser natural de San Pedro Manrique. La confusión puede venir dada porque en el siglo XVIII los pueblos de esa zona pertenecían al arciprestazgo de Yanguas y a la vicaría de San Pedro Manrique³⁹.

En cualquier caso, suele afirmarse que nació en Cuesta; quizá fuera así, pero nuestro criterio es que él mismo estaba confundido sobre su lugar de nacimiento, pues lo cierto es que no fue bautizado en ninguna de las localidades indicadas, sino en Taniñe⁴⁰, precisamente el lugar natal de Manuel Martínez Barranco, apenas distante 5 km de Cuesta.

El 21 de agosto de 1738, a las dos de la tarde, nació Bernardo Martínez Barranco, bautizándose seis días después, el 27 de agosto, en la iglesia parroquial de Taniñe (Soria)⁴¹. Era hijo de Pascual Martínez Barranco, a su vez natural de este lugar, y de Catalina García Romero⁴², ella sí natural de Cuesta, donde había sido bautizada el 21 de febrero de 1712 y en cuya iglesia parroquial se había celebrado su matrimonio el 31 de julio de 1735.

En mayo de 1760 ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴³ y entre 1765 y 1769 viajó a Italia⁴⁴; a su vuelta, trabajó bajo la

³⁸CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín (1800): *Op.cit.*, III, 81-82.

³⁹ Agradecemos a don Ángel Ortega, del Archivo Diocesano de Calahorra, las aclaraciones realizadas.

⁴⁰ ROMERO MARTÍN, Anselmo: "Un artista olvidado, Bernardo Martínez Barranco, pintor soriano del siglo XVIII". *Celtiberia* nº 81-82 (1991), 299-319.

⁴¹ A.D.BO.: *Taniñe. Libro de bautismos 1725-1777*, 24v.

⁴² En la partida de bautismo el nombre de la madre figura como Catalina Martínez Romero, sin duda un error pues se añade que su abuelo paterno era Pedro García Romero.

⁴³PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. C.S.I.C., Madrid 1967, 70.

dirección de Mengs, gozando de la protección del conde de Floridablanca a quien retrató⁴⁵ y realizando una serie de obras de las que nos dan noticia Ceán Bermúdez y el profesor Urrea. En 1774 fue nombrado “individuo de mérito de la Academia”, dibujando varias composiciones sobre Don Quijote que, grabadas por Carnicero, serían publicadas por Joaquín Ibarra en Madrid en 1780.

Falleció en Madrid el 22 de octubre de 1791, siendo enterrado en la parroquia de San Martín⁴⁶.

No podemos asegurar que sus primeros pasos como pintor los diera con su tío Manuel Martínez Barranco, pero lo creemos bastante posible. Seguramente junto a él se formaría y con él viviría en los últimos años de 1750, antes de su ingreso en la Academia, y su estancia en Burgos justificaría, para nosotros, la presencia del citado lienzo de *San Gil* en el retablo del altar mayor de la iglesia burgalesa con este título, atribuido a Manuel Martínez Barranco⁴⁷.



***San Gil* (Bernardo Martínez Barranco)**

En el estudio de Betolaza y Esparta sobre la parroquia de San Gil se dice que

“En el centro del retablo hay un lienzo muy bueno representando al Santo Titular, que fue ejecutado en Roma por un español, llamado Barranco, á mediados del siglo XVIII”⁴⁸.

⁴⁴ CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín (1800): *Op.cit.*, III, 81-82. Los datos aparecen repetidos en QUILLIET: *Op.cit.*, 197-198.

⁴⁵URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)”. *Boletín del museo del Prado* nº 23 (1987), 117-123.

⁴⁶A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1788-1794*, 237.

⁴⁷ PAYO HERNANZ, René-Jesús: *Op.cit.*, II, 462; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1987): *Op.cit.*, 250 y (2002): *Op.cit.*, 197.

⁴⁸ BETOLAZA Y ESPARTA: *Iglesia de San Gil de Burgos*. Hijos de S.Rodríguez, Burgos 1914, 62.

Por los datos biográficos que conocemos, es prácticamente imposible que Manuel Martínez Barranco estuviese en Italia, pues no hay ausencia de documentación durante un tiempo lo suficientemente largo como para permitir el viaje; sin embargo, sí nos consta que Bernardo Martínez Barranco estuvo en Italia, concretamente entre los años 1765 y 1769, fechas en que este cuadro tuvo que ser realizado (pues ya había llegado a su destino en 1770) lo que, unido a cuestiones estilísticas, nos lleva a afirmar que el *San Gil* de Burgos es obra de Bernardo Martínez Barranco y no de su tío.

Para concluir este capítulo, queremos recuperar la partición de los bienes que quedaron a la muerte de Manuel Martínez Barranco, no tanto por el valor dado a las pinturas, 2.384 reales en total, como porque entre ellas encontramos varias de las cedidas por Manuela Tagle al mancebo de su marido: *Santa Dorotea*, *La Caridad*, *Sodoma* ... En el catálogo de la obra de Francisco Zorrilla, cuando recojamos las pinturas que pasaron a Manuel Martínez Barranco, indicaremos cuáles seguían en su poder en el momento de su muerte; no obstante, sí queremos ahora extraer del cuerpo de bienes dos lienzos:

“Otro con retrato del maestro de don Manuel Barranco”,

que, sin duda, corresponde al que figura en el documento de cesión de bienes de Manuela Tagle a Manuel Martínez Barranco como:

“estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos baras, sin concluir”.

La segunda pintura que queremos individualizar corresponde a una obra no incluida en la citada cesión porque, en nuestra opinión, no era de Francisco Zorrilla, sino que fue realizada por su discípulo y justifica, una vez más, el estrecho lazo que les unió; se trata de

“unos retratos de los maestros que tubo Barranco”.

sin que podamos asegurar si se trata de dos cuadros independientes o de uno con ambas figuras, inclinándonos a favor de esta segunda opción.

Por último queremos señalar que entre los bienes de Manuel Martínez Barranco había una cantidad significativa de libros, bastantes de los cuales son de contenido artístico, entre ellos los tomos de Palomino, los *Diálogos de la Pintura* de Carducho y un *Curso matemático para pintores*. En su momento comentamos nuestra sorpresa ante la ausencia de libro alguno en el documento de cesión de Manuela Tagle, resultando difícil creer que Francisco Zorrilla no tuviese ni un solo libro, no ya sólo relacionado con su profesión (máxime su labor al frente de la academia), sino tampoco de carácter devocional. Por ello, estamos convencidos de que, antes de su muerte, Francisco Zorrilla cedió a su discípulo todo el saber contenido en sus libros.

4. PAISANOS Y CLIENTES, CLIENTES Y AMIGOS

“¿Entonces (dice Horacio) llega una obra a suma perfección, cuando a el dueño le redunda el gozo de la posesión de ella, y a el artífice su deseada utilidad, y conveniencia!.

En otra parte dice el mismo Horacio, que aquél consigue el último punto de acierto, que juntó a lo dulce de la fruición, el deleite de la utilidad. Y así el complacer a los dueños de la obra, importa mucho, cuando son discretos en el pedir; con lo cual se logra uno, y otro interés: pero ¡libremos Dios de dueños imprudentes, que piden contra lo mismo que desean; pues deseando la perfección de su obra, tal vez son tan tenaces en algunos despropósitos, que totalmente le defraudan su mayor perfección!”¹.

Antes de encarar el catálogo de nuestro artista, hemos creído oportuno hacer un estudio sobre su clientela, para quiénes trabajó, cómo contactó con ellos, etc. Si bien, cuando nos ocupemos pormenorizadamente de cada obra, volveremos a referirnos a su respectivo comitente, nos parecía adecuado aislar en un mismo capítulo al conjunto de personas que, a lo largo de su carrera, hicieron algún encargo a Francisco Zorrilla.

Dos son los motivos que nos han decidido a ello; en primer lugar, partiendo de un hecho probado como es lo heterogéneo de su catálogo, hemos supuesto que la razón podría estar en exigencias del comitente, que demandase a nuestro pintor ejecutar el encargo de una determinada forma o estilo y no de otra. Ello podría justificar que sólo en aquellas obras en las que Zorrilla se siente más libre, podamos ver un estilo más personal, sin dependencias tan evidentes de otros artistas o de estampas.

En segundo lugar, agrupar por un momento a sus clientes nos permitirá establecer conclusiones sobre qué sectores de la sociedad le encargaron obras y cómo pudo relacionarse con ellos.

De esta forma, podemos sintetizar que Francisco Zorrilla tuvo un amplio espectro de clientes: estamentos civiles (ayuntamientos) y religiosos (cofradías y clero regular), así como particulares (profesionales diversos y nobleza), obras que se dispersan por buena parte de nuestra geografía, como iremos recogiendo, aunque la mayoría se localizan en Madrid y La Rioja, algo por otra parte lógico, dada la trayectoria de su vida. Tras describir los grupos sociales para los que trabajó, nos ocuparemos con detenimiento de algunos personajes que fueron claves en su carrera: fray Diego Mecoleta, Pedro de Ribera, Julián Moreno de Villodas y la familia Ollauri.

¹ PALOMINO VELASCO, Antonio Acisclo: *Op.cit.*, II, 376.

AYUNTAMIENTOS

Tenemos constancia de que realizó diversos trabajos para el de Madrid, por lo menos en 1724, 1732, 1737 y 1738 y, para el de Haro, en 1744 y 1747.

Los motivos que llevaron al Ayuntamiento de Haro a encargar a Francisco Zorrilla los trabajos de pintura que precisaba parecen evidentes: ¿quién mejor que él, un pintor natural de la villa, formado en la Corte -lo que, sin duda, le engrandecía a los ojos de sus paisanos- y que en esos momentos residía entre ellos, para ocuparse de estos menesteres?; lógicamente, no iban a llamar a un pintor de fuera teniendo uno de casa y con tantos méritos a su favor.

Más difícil parece determinar cómo pudo conseguir los encargos del Ayuntamiento de Madrid pues, si en principio parecen trabajos secundarios (restauración de pinturas y decorados teatrales), había en la villa un buen número de pintores dispuestos a realizarlos y, además, en realidad no eran tan insignificantes como cabría suponer, pues las pinturas que restauró son las del oratorio de las Casas Consistoriales y los decorados sirvieron para la representación de óperas y comedias en el Coliseo del Buen Retiro, el teatro de los Reyes, y en el de la Cruz, uno de los más importantes que tenía la villa en aquel momento.

Dos son los personajes que pudieron influir en que fuese Francisco Zorrilla y no otro quien los llevara a cabo: Pedro de Ribera, maestro mayor de las obras de Madrid y sus fuentes, y Julián Moreno de Villodas, secretario del Ayuntamiento de Madrid. Sus nombres volverán a aparecer en diversas ocasiones, por lo que nos ocuparemos de ellos de forma particular.

COFRADÍAS

Aunque en muchos casos, sus orígenes arrancan de siglos anteriores, las cofradías alcanzaron una enorme importancia en la sociedad española del siglo XVIII. A las ya existentes, vinieron a sumarse otras constituídas para venerar a santos de reciente canonización, o en torno a nuevas imágenes o advocaciones. Así, no es de extrañar que, por minúscula que fuera, cada parroquia contase con una, si no varias, cofradías, hermandades o congregaciones, a las que habría que añadir las que tenían su sede en conventos o ermitas propias. En la mayoría de los casos, el vínculo que unía a los cofrades era puramente devocional, como la de Nuestra Señora de la Portería, si bien en ocasiones nos encontramos ante una hermandad de carácter gremial, como la de San Jerónimo (de libreros), o de Nuestra Señora de Belén y Huída a Egipto (de arquitectos), o una congregación que reunía a los naturales de una determinada área geográfica, como la de San Fermín de los navarros, o la ya citada de Nuestra Señora de Valvanera, de los riojanos.

Este hecho se repite, con mayor o menor intensidad según la importancia de la población que estudiemos, en la práctica totalidad de nuestros pueblos y ciudades, por lo que el número de cofradías que llegó a existir es incalculable. Concretamente, a principios del siglo XVIII en Haro, tenemos documentadas las siguientes:

- 1) Benditas Ánimas.
- 2) Vera Cruz.
- 3) Santísimo Sacramento.
- 4) San Agustín (en su convento homónimo).
- 5) Nuestra Señora del Rosario (en el convento de San Agustín).
- 6) San Pedro (quizá ubicada en la basílica de Nuestra Señora de la Vega, donde tenía un altar).
- 7) Santa Ana (idem).
- 8) Santo Tomás (en la parroquia).
- 9) San José (en la parroquia).
- 10) Santa Lucía (ésta, y las siguientes, contaban con su propia ermita).
- 11) Santa Bárbara.
- 12) Santa Águeda.
- 13) San Felices de Bilibio.
- 14) San Bartolomé.
- 15) San Roque.
- 16) Santiago.
- 17) Nuestra Señora de Puente de Ebro.
- 18) Nuestra Señora de Toloño.
- 19) Nuestra Señora de la Vega².

Lamentablemente, al ser entidades de carácter privado, su documentación se perdió al extinguirse su vida, pues lo más frecuente es que pasase del mayordomo saliente al entrante para que siguiese anotando lo que estimase oportuno. Por ello, sólo aquéllas que continúan existiendo conservan los archivos de su historia, si bien, ni siquiera en estos casos se mantienen íntegros pues su conservación depende de los avatares que haya sufrido tanto la corporación como sus sedes, o a la voluntad o buen hacer de los sucesivos mayordomos, motivo por el que en unas ocasiones faltarán los libros de asiento de los congregantes, en otras los de acuerdos o acaso serán los libros de cuentas los que no nos hayan llegado.

² No hemos incluido las de Nuestra Señora de la Esclavitud, San Pelayo y Nuestra Señora de la Isla, al constarnos tan sólo la existencia de las ermitas y no de sus cofradías; las dos primeras desaparecieron durante la guerra de la Independencia, mientras que la última ya estaba arruinada en el siglo XVII (HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Op.cit.*, 400-401; en su texto no recoge todas las cofradías que hemos relacionado, habiéndose completado los datos aportados por el cronista con noticias propias).

Aunque, en sus visitas pastorales, los obispos vigilaban tanto el decoro que presentaban las capillas o ermitas de las cofradías de una localidad, como la existencia de los libros pertinentes, los archivos diocesanos no suelen contar con demasiada información relativa a este asunto, pues los autos de la visita se anotaban en los propios libros de la cofradía que, como ya hemos indicado, quedaban en poder del mayordomo de turno.

Es por ello por lo que sólo tenemos vagas noticias de la mayor parte de las cofradías que existieron en aquel momento, bien porque en los libros parroquiales o en los acuerdos de los ayuntamientos se haga alusión a las mismas, a través de documentos notariales que nos hablan de aspectos diversos de su actividad (construcción o reparo de ermitas, censos, etc.) o de la publicación de sus constituciones.

Sin duda, el papel jugado por las cofradías como promotores artísticos fue muy importante, pensemos no sólo en la construcción y decoración de ermitas o capillas, sino también en la ejecución de retablos, tallas o lienzos con el santo o advocación titular de ella, ornamentos variados, exvotos, estampas, estandartes ...

Si bien nos referiremos a cada una de las obras realizadas por Francisco Zorrilla para las distintas cofradías con las que trabajó, queremos recoger aquí, de forma global, que su actividad en este campo fue notoria, colaborando con congregaciones madrileñas, castellanas y riojanas, en un abanico de posibilidades bastante amplio, pues para ellas ejecutó la decoración de sus templos (Nuestra Señora de la Portería, de Ávila y Nuestra Señora de la Vega, de Haro), estandartes (Congregación de Jesús Nazareno, de Madrid), estampas (Nuestra Señora de la Vega, de Haro), insignias (Benditas Ánimas, de Haro) o varas con las que los cofrades salían a pedir donativos (San Felices, de Haro).

No queremos dejar de manifestar la dificultad que plantea la atribución de estos trabajos, no sólo por la pérdida de documentación ya aludida, sino también debido a que, aun contando con la documentación necesaria, se nos oculta el dato buscado, bien porque la noticia aparezca reflejada de forma imprecisa, por ejemplo “pagos al pintor que trabajó en la cúpula, en la estampa, etc.”, o bien porque únicamente se indique que la imagen, estampa, estandarte, etc. fue regalo de un devoto -cuyo nombre frecuentemente se omite-, con lo cual se pierde toda posibilidad de búsqueda. A ello hay que unir que, al tratarse por lo general de trabajos de índole menor, no suelen estar firmados por el artista, pasando a engrosar el enorme conjunto de obras anónimas. Por todo lo anterior, estamos convencidos de que fueron más los encargos recibidos, si bien por el momento nos limitamos a recoger los casos en los que tenemos la certeza de su autoría, bien por estar firmados o documentados, o porque la relación con el comitente esté probada.

ÓRDENES RELIGIOSAS

En el estado actual de nuestros conocimientos podemos afirmar que es éste, sin duda, el sector de la sociedad para el que nuestro pintor trabajó con más intensidad, tanto por el volumen de obra conservada o documentada, como por la duración de los encargos a lo largo de su carrera, pues fueron prácticamente constantes.

Si bien, lógicamente, cuando hagamos el catálogo de su obra, nos ocuparemos pormenorizadamente de cada uno de estos trabajos, hemos querido recogerlos de forma global para subrayar las tremendas dificultades que entraña el estudio del arte conventual, a causa de las sucesivas desamortizaciones sufridas por las órdenes religiosas.

Tenemos constancia de que Zorrilla trabajó, al menos, para las siguientes: carmelitas descalzos (Medina del Campo), agustinas (Ávila), así como para distintos conventos y personajes de la orden benedictina y trinitaria, tanto calzada como descalza, a lo que habría que añadir las atribuciones que hemos realizado de obra para franciscanos (Valladolid, La Aguilera y Ávila) y carmelitas descalzas (Madrid), pudiendo también realizar alguna obra para los premonstratenses de Madrid.

Si buscásemos un común denominador entre los conventos para los que trabajó, encontraríamos que, lamentable y desesperadamente para nosotros, todos ellos han sufrido -en mayor o menor grado- alguna desamortización que ha llevado a su completa desaparición en el peor de los casos (trinitarios calzados, premonstratenses y benedictinos de San Martín, de Madrid) o al mantenimiento del edificio, pero con pérdida de documentación, en los más afortunados (franciscanos de Ávila, por ejemplo).

Desde el punto de vista artístico, el patrimonio arquitectónico se vio seriamente dañado, ya que un buen número de edificios fue derruido, lo que supuso la inmediata desaparición de las pinturas murales, perdiéndose incluso la memoria de lo que hubo al no conservar ni siquiera su descripción en la mayor parte de los casos.

Dejando aparte la expulsión de los jesuitas -al no constarnos que trabajase para la Compañía-, la primera desamortización que debemos afrontar es la llevada a cabo por José I, durante la invasión napoleónica; es a los franceses, y a sus proyectos urbanísticos, a quienes debemos la demolición del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana, de los premonstratenses y de la parroquia de San Martín, todos en Madrid (si bien el convento benedictino al que estaba aneja esta última se mantuvo), abriéndose en su lugar sendas plazas homónimas.

También será ahora cuando desaparezca el monasterio riojano de Nuestra Señora de Valvanera, no por causa de reforma urbanística alguna, sino por haberlo incendiado en represalia por haber dado refugio a una partida de guerrilleros.

Peor suerte que los edificios corrieron los bienes artísticos de los diferentes conventos. Las obras de arte fueron incautadas por el “gobierno intruso”; las más codiciadas fueron enviadas a París, como regalo a Napoleón Bonaparte; otras, fueron el germen del Museo Josefino, cuya existencia impidió el final de la guerra; algunas fueron devueltas a sus conventos de origen una vez acabada la contienda; las más, se perdieron en manos de acaparadores, mercaderes, coleccionistas y la desidia de muchos.

En la zona de Madrid, los objetos que se iban sacando de monasterios e iglesias se fueron depositando en el convento del Rosario, donde se contabilizaron

“712 cuadros que no eran útiles para los propósitos marcados y, en consecuencia, se enviaban al depósito de Bienes Nacionales de forma que pudieran disponer de ellos. El “Diario de Madrid” del 12 de julio de 1811 insertaba un anuncio sobre venta de lienzos nacionales en el convento de San Francisco; al escasear los nobles, posibles compradores, escaso interés tendría esta venta, excepto para los marchantes extranjeros que operaban en el país”³.

Tras la marcha de los franceses, los tiempos prometían ser más felices y seguros, pero llegó Fernando VII y con él la alternancia entre Constitución y absolutismo, libertad y represión, fue una constante durante su reinado. En lo que respecta a su relación con las órdenes religiosas, que es lo que a nosotros nos interesa en este momento, tampoco los vientos soplaron siempre en la misma dirección, y tras un primer momento en que les fueron devueltos los bienes incautados durante la francesada, encontramos un intento de hacer desaparecer las órdenes religiosas cuando el 1 de octubre de 1820, las Cortes decretaron la supresión de

“todos los monasterios de las Ordenes monacales, los de Canónigos reglares de San Benito, de la Congregación claustral Tarraconense y Cesaragustana; los de San Agustín y los Premonstratenses; los conventos y colegios de las Ordenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa; los de Betlemitas y todos los demás de hospitalarios de cualquier clase [...pasando al crédito público] todos los bienes muebles e inmuebles de los monasterios, conventos y colegios que se suprimen ahora, o que se supriman en lo sucesivo”⁴.

³ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Tesis doctoral 42/87. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1987, 279.

⁴ ARIAS CUENLLAS, Maximino (OSB): *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Monasterio de Samos, Samos 1992, 355.

La citada disposición no pudo llevarse a término, pues antes de que el mecanismo desamortizador se pusiera en marcha, ya había caído el gobierno que lo había ordenado y el 1 de octubre de 1823 Fernando VII declaró nulo todo lo decretado por las Cortes desde el 7 de marzo de 1820⁵, por lo que los monjes volvieron a recuperar sus bienes, salvo aquéllos que habían sido vendidos por los propios religiosos⁶.

Poco duró, no obstante, el respiro, pues habiendo fallecido en 1833 el rey Fernando VII, le sucedió su hija Isabel II -a la sazón niña de 3 años-, siendo su madre la reina María Cristina quien se ocupó de la regencia, periodo que se caracterizará por la alternancia en el poder de liberales y conservadores.

Apenas dos años después de su proclamación como Reina, el gobierno de Mendizábal firmó una serie de decretos (octubre de 1835 y marzo de 1836) por los que se suprimieron todos “los conventos y monasterios de hombres que no se dedicasen a la enseñanza de niños pobres, asistencia a los enfermos o a las misiones de Filipinas”⁷, debiendo los monjes abandonarlos y volverse al siglo, a la vez que las propiedades de todos los monasterios (en este caso tanto masculinos como femeninos) pasaron a pertenecer al Estado para amortización de la deuda pública.

Muchos son los estudios que se han ocupado del proceso desamortizador, si bien, en general, se han realizado preferentemente desde un punto de vista hacendístico o social, en cuanto a determinar cómo se distribuyeron las rentas incautadas, quiénes fueron los principales beneficiarios, cómo influyó en las capas inferiores de la sociedad tras la práctica desaparición de hospitales, colegios y obras de beneficencia. Sin embargo, creemos que no está suficientemente estudiado el impacto que las medidas desamortizadoras tuvieron en el terreno artístico, por lo que intentar averiguar qué bienes contaban los conventos y dónde fueron a parar, qué ocurrió con sus magnas bibliotecas, dónde se llevaron sus archivos, sigue siendo, en la mayoría de los casos, una incógnita, a pesar del excelente trabajo realizado por el profesor Álvarez Lopera con motivo de la exposición sobre el museo de la Trinidad, celebrada en el año 2004⁸.

Por la documentación manejada, pensamos que debió de ordenarse la realización de una serie de inventarios: en uno se recogieron las distintas

⁵ Ibidem, 360.

⁶ El 26 de octubre de 1820 se fecha una circular de la Intendencia de Madrid, comunicando que como el Congreso Nacional tenía conocimiento de que varios monasterios estaban vendiendo sus pertenencias, se ordenaba inventariarlas y requisarles los libros de cuentas (A.M.AH.: Legajo 1097/1).

⁷ CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis: *Historia documentada del Convento “Domus Dei” de La Aguilera*. Ed. Ibérica. Madrid 1930, 414.

⁸ ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.

propiedades, foros, apeos y censos, hipotecas con las que estuvieran gravadas, etc.; en otro, los libros existentes en la biblioteca monacal y los documentos de su archivo, si bien hemos observado que se ponía un especial énfasis en aquellos que sirviesen para delimitar sus propiedades.

Un tercero incluiría las alhajas con que contaba, con indicación de si pertenecían a la iglesia -fuera o no parroquia-, a alguna cofradía o a capillas particulares; en bastantes casos sólo merecen esta consideración los objetos de plata, oro o similares (aljófar, bronce u otro metal), materiales de los que estaban realizados los distintos útiles litúrgicos (cálices, cruces, sacras, lámparas ...), pero en otros también se relacionan aquí ornamentos como ternos, casullas, albas, frontales, etc.

El inventario que más interés ofrece a nuestro estudio es el que recoge los distintos bienes muebles del monasterio, en el que se incluyen desde un simple taburete a un retablo. La forma en que están redactados es muy variable, los más escuetos se limitan a indicar que “no hay en él objeto alguno de valor”, mientras que en los más detallados se describe, dependencia a dependencia, todo lo que encontraron: muebles, alfombras, esculturas, pinturas, etc., si bien, la celeridad con que tuvieron que realizarse, o el interés en ocultar datos, llevó a que en muchos casos la información sobre estos objetos sea poco precisa, limitándose a indicar los asuntos representados, sus medidas, o su estado de conservación, aunque en muchas ocasiones sólo aparece uno de estos datos o, incluso, la anotación únicamente informa de la existencia de “cuatro cuadros”.

Encontramos, pues, una escasez de noticias generalizada, lo que nos lleva a pensar que, paralela a la orden de realización de los inventarios, y ante el lógico temor de que estos servirían para la posterior incautación de sus bienes, debió de haber una orden, acuerdo o consenso para ocultar en lo posible las riquezas monacales, lo que justifica las quejas dirigidas a la Academia, como la del comisionado en la provincia de Segovia quien, tras visitar trece conventos, se lamenta de que

“es increíble la escasez de obras de mérito que se advierte en los tales, pues sólo he sacado 14 cuadros, todos de segundo orden y sumamente deteriorados ... [*y de que en la ciudad de Segovia*] se ha estraviado un cuadro de Rivera que había en el Carmen Descalzo, y otro de Becerra que representava una Magdalena, de Santa Cruz, sin que ninguno de los encargados sepa darme razón”⁹.

De mayor interés deberían resultar las relaciones de bienes artísticos ejecutadas por las diferentes comisiones formadas al efecto, tras la supresión de las órdenes religiosas. Distintas reales órdenes crearon Comisiones Recolectoras, a nivel provincial, que posteriormente pasaron a denominarse Comisiones

⁹ A.A.BA: Legajo 35-1/1.

Científicas y Artísticas, encargadas de inventariar y “reunir, en edificio adecuado, los objetos recogidos ya y los que se recogiesen en lo sucesivo de los conventos suprimidos”¹⁰, dividiéndose en tres secciones: Bellas Artes y archivos, dirigida por Martín Fernández Navarrete; pintura y escultura, por José de Madrazo, y arquitectura y arqueología, por Aníbal Álvarez¹¹.

Aunque la idea inicial era crear unos museos provinciales, donde se recogiesen y expusiesen los objetos artísticos procedentes de los conventos desamortizados, el proyecto no pudo llevarse a efecto y los bienes incautados por las citadas Comisiones (que a partir de 1844 se denominarán Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos) siguieron almacenándose en los depósitos que se crearon para ello, la mayor parte de las veces sin criterio de conservación alguno e inventariándose de forma muy somera, en el mejor de los casos. Al parecer, sólo hubo Comisiones dependientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en las provincias de Madrid, Burgos, Toledo, Salamanca, Ávila, Segovia, Valladolid, Zaragoza y Palencia¹².

Ni siquiera en Madrid el proyectado Museo Nacional de Pinturas pudo ponerse en marcha; creado por real orden de 31 de diciembre de 1837, tuvo su sede en el desaparecido convento de trinitarios calzados de la Santísima Trinidad (del que toma el nombre de Museo de la Trinidad) y en él se reunieron las pinturas y esculturas procedentes de los conventos suprimidos de las provincias de Madrid, Segovia, Toledo y Ávila. Abierto al público el 24 de julio de 1838, fue cerrado casi de forma inmediata para, tras diversas vicisitudes, quedar suprimido por decreto de 25 de noviembre de 1870, pasando la mayor parte de sus fondos al Museo del Prado¹³.

Pues bien, tampoco los inventarios realizados bajo la supervisión de la Academia presentan una catalogación precisa, limitándose -a causa quizá de la rapidez con que se redactaron y del volumen de obras-¹⁴ a hacer una enumeración de las mismas, a veces dándonos sus medidas y su iconografía (lo que no siempre sucede) y sólo en caso de obras de reconocido prestigio o cuya firma era precisa y

¹⁰ PRIETO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de nobles y bellas artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Institución cultural Simancas, Valladolid 1983, 55.

¹¹ MERINO URRUTIA, José Juan Bautista: “Labor de la comisión de monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días”. *Berceo* nº 14 (1950), 26.

¹² BELLO, Josefina: *Frailes, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*. Taurus, Madrid 1997.

¹³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (dir.): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Espasa Calpe, Madrid 1991.

¹⁴ Sólo el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, depósito de las obras incautadas en esta provincia, reunía en octubre de 1842 la cantidad de 1.400 pinturas, y todavía no se habían trasladado al mismo las procedentes de los conventos de Medina del Campo, Olmedo y de la propia ciudad de Valladolid. BELLO, Josefina: *Op.cit.*

clara, se indica su atribución que, en algunos casos, ha sido modificada por la historiografía posterior.

Lo único que parece estar claro es que no todos los bienes recogidos en los suprimidos conventos pasaron a propiedad del Estado pues al parecer, siguiendo los criterios establecidos por la Academia, se dividieron en tres lotes que, en función de su importancia artística o de su estado de conservación, se enviaron al depósito de la Trinidad, se vendieron a particulares o se destruyeron.

No creemos preciso insistir en que este trasiego de obras conllevó que muchas de ellas se perdieran en el camino de un almacén a otro, peregrinar que lamentablemente ha llegado a nuestros días pues la desamortización no terminó en el siglo XIX, sino que los bienes del Museo de la Trinidad pasaron al del Prado, y no todos llegaron a su destino, y de éste -por falta de espacio expositivo- algunos fondos se depositaron en diferentes entidades, religiosas y del Estado, formando lo que se ha dado en llamar “el Prado disperso”, parte del cual, bien a causa de la última guerra, de accidentes fortuitos, o de otras razones, no se conoce su paradero.

Además, según parece, en algunos casos los monjes se adelantaron a las leyes desamortizadoras vendiendo parte de sus bienes, muchas veces a manos extranjeras pues, ante la cantidad ingente de obras que se suponía iban a salir al mercado y, sobre todo, ante el caos del momento, los coleccionistas (fundamentalmente foráneos) acudieron en masa a nuestro país, dirigiéndose directamente a los conventos en busca de la pieza perseguida, destacando entre todos ellos los franceses, como “el barón Taylor y el pintor Dauzats, enviados por el rey de Francia, Luis Felipe”¹⁵ que llegaron a España en 1835 con amplios recursos económicos y cumplida información de dónde estaban las mejores obras, lo que justifica la queja de los académicos a la reina Isabel II acerca de “las muchas pinturas que la ex-embajatriz de Francia tenía encajonadas” y que “todo se hizo con la cooperación y auxilio de artistas españoles”¹⁶.

Ante la salida masiva de obra de arte que se produjo en estos momentos, la real orden de 10 de octubre de 1835, enviada a los gobernadores civiles, intentó evitar la venta de obras de arte y, sobre todo, su salida del país, haciéndose eco de la sugerencia de la Academia de la necesidad de dictar una ley que protegiese los bienes artísticos¹⁷. Lamentablemente, ninguna de estas normas fue cumplida, lo que justifica que Marcial Antonio López, secretario de la Academia, dirigiese un escrito a la Reina el 27 de febrero de 1836, quejándose de que

¹⁵ BELLO, Josefina: *Op.cit.*, 152.

¹⁶ A.A.B.A.: Legajo 19-22/1.

¹⁷ BELLO, Josefina: *Op.cit.*, 348.

“La supresión repentina de los Conventos y Monasterios de España ha causado en las artes un efecto que se siente mejor que se explica ... [*la Academia*] procuraba por todos los medios impedir el extravío de tanta preciosidad artística esparcida por toda la España, que la codicia de naturales y la sagacidad de los extranjeros buscaba ansiosamente con el oro en una mano y los catálogos en la otra”¹⁸.

Si esto ocurría con los bienes artísticos, ¿qué decir de los fondos documentales o bibliográficos?; en este caso, el panorama aún es más sombrío, pues a los problemas de catalogación y conservación de los mismos, hay que añadir que no siempre se ha sabido valorar su importancia, considerándose simples papeles viejos que no merecía la pena conservar; así, no debe extrañarnos que cuando los monjes benedictinos regresaron en 1880 a su monasterio de San Julián de Samos (Lugo), se encontraran con que los documentos de su archivo y biblioteca se estaban usando en los pueblos limítrofes “para envolver artículos de ultramarinos”¹⁹.

Aunque, al igual que con los museos, la idea era formar bibliotecas provinciales con los libros incautados, el proyecto no llegó a término, pues pensaban financiar tanto los museos como las bibliotecas con lo obtenido de la venta de los objetos considerados de menor interés, pero las cantidades ingresadas por este concepto fueron tan pequeñas que ni siquiera cubrieron el gasto de su traslado a las distintas capitales²⁰.

A las pérdidas sufridas durante el siglo XIX vinieron a sumarse las del XX. Recientes exposiciones han venido a subrayar el especial cuidado que se tuvo durante la pasada guerra civil para proteger nuestro patrimonio²¹ ... pero, por desgracia, las bombas no conocen de arte y mucho fue lo que se destruyó y perdió tanto por los incendios como por el trasiego de objetos artísticos y bibliotecas en busca de un lugar más seguro para su custodia.

Valga todo lo anterior como justificación de la difícil tarea que representa la búsqueda de obras que pertenecieron a conventos desamortizados; tenemos constancia documental de que Francisco Zorrilla trabajó para algunos de ellos, incluso sabemos qué obras hizo y de qué asuntos trataban, pero sólo hemos podido localizar una mínima parte, sin que sepamos qué deparó al resto de sus pinturas, si se destruyeron o si, como esperamos, forman parte de colecciones privadas en espera de poder salir a la luz en algún momento. En otros casos, por el

¹⁸ A.A.B.A.: Legajo 35-19/1. Quizá en alusión a la obra de don Antonio Ponz *Viaje de España*, que al parecer fue usada por los coleccionistas como guía para la localización de las mejores piezas.

¹⁹ ARIAS, Plácido: *Historia del Real Monasterio de Samos*. Seminario conciliar, Santiago de Compostela 1950, 365.

²⁰ BELLO, Josefina: *Op.cit.*, 291.

²¹ Como la organizada por el Museo del Prado, del 26 de junio al 14 de septiembre de 2003, con el título *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*.

contrario, tenemos la obra, sabemos incluso para quién fue realizada, pero al haberse perdido sus archivos no podemos sino aventurar cuándo y cómo pudo ejecutarse.

Una vez puestas de manifiesto las dificultades con que hemos topado al realizar el estudio de este capítulo, debemos continuar hablando de las diferentes órdenes religiosas para las que trabajó nuestro pintor, bien porque tengamos obra segura, constancia documental u obra atribuida:

1.- CARMELITAS DESCALZOS

Sabemos que para dicha Orden, en su convento de Medina del Campo (Valladolid), realizó un lienzo de la *Sagrada Familia con ángeles músicos*.

Asimismo, hemos incorporado a su catálogo el lienzo de *Santa Ana dando lección a la Virgen*, que pensamos puede proceder del convento femenino de Santa Ana, en Madrid.

2.- FRANCISCANOS

Se le ha atribuido la pintura del *Éxtasis de san Pedro Regalado*, procedente de su convento de Valladolid.

Igualmente relacionadas con dicha Orden, tenemos una serie de pinturas realizadas para el santuario de La Aguilera (Burgos) y para la capilla de Nuestra Señora de la Portería, del convento de San Antonio en Ávila.

3.- AGUSTINAS

Para el convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila realizó, afortunadamente conservado in situ, un retablo del que nos han llegado dos pinturas, cuyos asuntos son *Santa Teresa recibiendo lección de sor María Briceño* y *Martirio de los santos Justo y Pastor*.

4.- PREMONSTRATENSES

Aunque no podemos por el momento mostrar ninguna obra realizada para esta Orden, ni tenemos prueba documental que confirme la relación de Francisco Zorrilla con ella, estamos convencidos de que trabajó para los dos conventos madrileños. Para realizar tal afirmación nos basamos en dos hechos, por un lado la presencia en el de San Norberto de fray Diego José Ochagavía, por lo menos en 1713²², a quien suponemos emparentado con el trinitario fray Francisco

²² A.H.P.: Protocolo 14220 (Domingo Munillo Zuazo), 419.

Ochagavía y con el presbítero Juan Antonio Ochagavía, padrino de nuestro pintor²³. Por otro, que una de las ramas de la familia Ollauri poseía capilla propia en la iglesia del convento de San Joaquín.

5.- TRINITARIOS

Especial relevancia merece esta Orden en cuanto al estudio de Francisco Zorrilla, pues trabajó para varios de sus monasterios y en sus distintas ramas, teniendo constancia documental de que ejecutó diversas obras para los trinitarios calzados y descalzos de Madrid y para estos últimos en Alcalá de Henares (Madrid).

Una relación tan estrecha con la Orden forzosamente debe llevar a preguntarnos quién fue la persona que le abrió sus puertas y facilitó los sucesivos encargos. En nuestra opinión, como ya dijimos, esta persona fue fray Francisco Ochagavía, de cuya presencia en el convento de trinitarios calzados de Madrid tenemos constancia por lo menos entre 1721²⁴ y 1725²⁵.

6.- BENEDICTINOS

Bastante intensa fue la relación que Francisco Zorrilla mantuvo con los benedictinos, y muchos los trabajos para ellos realizados. Sabemos que hizo obras para el convento de San Martín de Madrid y para los obispos de Mondoñedo, Osma y Almería, siendo los dos primeros monjes de esta Orden, estando el tercero vinculado con ellos.

También tenemos constancia de la realización para los benedictinos del dibujo de las tres estampas que conservamos por él firmadas: *San Millán de la Cogolla*, *Fray José de San Benito* y *Santa Gertrudis la Magna*, los tres pertenecientes o vinculados a dicha Orden, así como de otras incluidas en las mismas publicaciones donde se insertan las anteriores que, al ser complementarias de las primeras, no están firmadas.

En este caso, parece claro que las puertas le fueron abiertas por fray Diego Mecolaeta, monje benedictino, personaje singular que merece que nos ocupemos de él de forma detenida al final de este capítulo.

²³ De hecho, tenemos documentado que Juan Antonio Ochagavía tuvo un hermano llamado Diego, nacido el 8 de agosto de 1648 (A.D.Lo.: Nalda. *Libro de bautismos 1611-1660*, 149).

²⁴ A.H.P.: Protocolo 14498 (José de Avendaño), 980.

²⁵ A.H.P.: Protocolo 15153 (Pedro Campillo), 365.

PARTICULARES

Sabemos que trabajó para el escribano Feliciano Cojeces de Velasco, natural de Aldeamayor de San Martín (Valladolid) para quien, con toda probabilidad, realizó una obra y a través de quien conseguiría el encargo para decorar la iglesia parroquial de Portillo, villa muy próxima a su lugar de origen y realizar un estandarte pintado por ambas caras.

Varias son las noticias que hemos podido recabar, relativas a su profesión, a su vida familiar, y a los vínculos que mantuvo durante toda su vida con determinadas poblaciones vallisoletanas. No obstante, hemos considerado oportuno no incluirlas en este momento, sino que de ellas daremos cuenta cuando hagamos el catálogo de las obras de Francisco Zorrilla, debido a que para establecer su cronología debemos apoyarnos en algunos datos biográficos.

Entre los clientes particulares de Francisco Zorrilla destacan varios funcionarios, reales y municipales, con quienes mantuvo relación a lo largo de su vida, constándonos su vínculo a partir de que el pintor realizase la tasación de sus bienes, por lo que nos ocuparemos de ellos cuando tratemos de ese capítulo. Sólo queremos avanzar aquí dos nombres, los de los ya citados Pedro de Ribera y Julián Moreno de Villodas, cuyas vidas tuvieron varios puntos de contacto con la de nuestro pintor, tantos que no creemos que sean simples coincidencias, por lo que igualmente los hemos singularizado al final de este capítulo.

Especial interés nos ha suscitado la relación que Francisco Zorrilla mantuvo con distintas personas que ocuparon cargos diversos en las Casas de la Moneda; no nos consta que realizara diseños para las monedas o medallas que se acuñaron en estos años, pero sí que realizó dibujos para estampas que luego fueron grabadas por Diego y Manuel de Cosa o por Juan Fiz Pérez, todos ellos empleados en la ceca madrileña²⁶, estando igualmente vinculado con Gregorio Calvo, cuyos bienes fueron tasados por nuestro pintor.

Otro grupo de personas unido profesionalmente con Zorrilla fue la gente del teatro; ya hemos avanzado que, por lo menos en tres ocasiones, se ocupó de la realización de decorados para los coliseos de la Cruz y del Buen Retiro pero, además, la relación también la encontramos por realizar la tasación de los bienes que quedaron a la muerte de los miembros de una determinada compañía, como los de Ignacio Losada y Cerquera o estableciendo vínculos de parentesco, como creemos que sucedió cuando Manuela Tagle, la mujer de Zorrilla, apadrinó en 1737 a Joaquín José Pujol Urrieta, el hijo de Luisa Bernarda Urrieta del Valle.

²⁶ Relacionados también con las de Segovia y Cuenca.

Por último, incluimos en este grupo a una serie de personas, de profesiones diversas, pero que suponemos gozaban de una posición desahogada, que estuvieron relacionadas con Zorrilla por motivos diversos y cuyo contacto le permitiría conseguir determinados trabajos: nos estamos refiriendo, por ejemplo, al impresor de libros Manuel Fernández o al ebanista Pedro López.

NOBLEZA

Varios fueron los miembros de la nobleza para los que trabajó, tasando sus pinturas o realizando diversas obras para ellos; dejando aparte las tasaciones de bienes, encontramos a Zorrilla relacionado con los duques de Abrantes, Medina de Rioseco y Frías, de los que nos ocuparemos al hablar de las respectivas obras, así como con diversos miembros de la familia Ollauri, estos últimos tan estrechamente vinculados al pintor que debemos tratar de ellos con más detenimiento.

Tras enumerar, de forma general, los distintos grupos para los que trabajó, hemos creído oportuno individualizar a algunos personajes que fueron claves en la carrera de nuestro pintor, no sólo por los encargos que directamente le encomendaron sino, sobre todo, por posibilitar otros tantos a través de su mediación. Nos estamos refiriendo al benedictino fray Diego Mecolaeta, a Pedro de Ribera, a Julián Moreno de Villodas y a la familia Ollauri.

FRAY DIEGO MECOLAETA

Varias han sido las razones que nos han llevado a singularizar su figura, pues no sólo debió de actuar como mediador para que se hiciesen varios encargos a Zorrilla, relacionándole con otros miembros de la congregación, sino que, además, él mismo fue el comitente directo de algunos de estos trabajos, convirtiéndose así en uno de los principales promotores de su carrera.

Es más, razones de edad y de paisanaje, unidas a una serie de coincidencias cronológicas, nos llevan a pensar que el trato que mantuvieron fue más que el normal entre artista y cliente, pues sólo si hablamos de amistad puede entenderse que mantuvieran una relación que se prolongó durante décadas.

Diego José Mecolaeta nació en Briones (La Rioja), el 31 de diciembre de 1683, siendo el hijo primogénito de Sebastián Mecolaeta y de Petronila Arias²⁷.

²⁷ A.D.Lo.: Briones: *Libro de bautismos 1660-1697*, 163. Sebastián Mecolaeta y Petronila Arias, aparte de Diego, tuvieron los siguientes hijos: Gregorio José (1685), Lorenzo (1686, religioso franciscano en el convento riojano de Alfaro), Petrona (1688) y María Rosa (1690); quizá el nacimiento de esta última ocasionó la muerte de Petronila, así como el de la criatura. Sebastián Mecolaeta volvió a contraer matrimonio, con Juana María Bañuelos, de cuyo enlace nacerían María Rosa (1693), Sebastián Antonio (1696), Manuela Gertrudis (1698), José Manuel (1701, que

Profesó en el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, donde se encontraba como monje su tío fray Custodio Mecoleta, definido como “uno de los escritores más estimados de esta Cassa ..., aplicadísimo en el estudio”, quien había tomado el hábito el 26 de octubre de 1677 y falleció el 23 de diciembre de 1742, dejando a su muerte varias obras, en prosa y en verso, como unas cuartetas sobre la vida de san Millán, o la historia de los abades del monasterio²⁸.

En las actas del Consejo del monasterio del 8 de abril de 1702, se propuso

“dar el hábito a Diego de Nicolaeta [sic], natural del lugar de Briones, y que estava en esta cassa para ser examinado y admittido al hábito y que entraría para esse efecto, y aviendo entrado y sido examinado en latinidad ..., y échole las demás preguntas que disponen nuestras leyes, y aviéndose votado como disponen nuestras leyes, tuvo a su favor todos los votos [al margen: menos uno] y fue admitido al hábito”²⁹.

recibiéndolo el 16 de abril³⁰ encargándose a fray Jerónimo Arregui que recabase los preceptivos informes, que fueron aprobados el 23 de abril de 1703 y, ese mismo día, junto a fray Alonso Sánchez, fueron “examinados en ceremonias, rezo y demás cosas que disponen nuestras leyes” pues ambos habían cumplido el año de noviciado “y aviendo sido examinados en público consejo, y jurado el dicho padre maestro de novicios ser hábiles y que serán de utilidad para la religión, se votó por cada uno de ellos en particular y ambos fueron approvados y admitidos a la proffesión por todos los votos uniformes”³¹; poco después, el 16 de agosto de 1703, su firma aparece en documento contractual del monasterio, del que declara ser “monje profeso y conventual”.

Vemos, pues, cómo tan sólo era cuatro años más joven que Francisco Zorrilla y que en las mismas fechas en que éste iniciaba su carrera como pintor independiente, aquél profesaba como monje benedictino.

Bastantes han sido los documentos y citas localizadas sobre el personaje; aparte de escritor, llegó a ser predicador de la Orden y abad del monasterio de San Millán de la Cogolla, por lo que su vida aparece citada en las distintas biografías dedicadas a personajes benedictinos ilustres, siendo la más antigua que tenemos documentada la incluida en el ya citado manuscrito conservado en dicho monasterio, escrita por él mismo, excusándose de “la cortapissa que para hablar de los vivos pone a todos el sabio”³².

en 1730 era clérigo de menores órdenes en Briones), Francisco Custodio (1703), Manuel (1706) y Plácido (1708).

²⁸ A.M.SM.: Mss. *Historia sobre monjes célebres del monasterio*, 429-429v.

²⁹ A.H.N.: Clero, libro 6083, 173-173v.

³⁰ A.M.SM.: *Op.cit.*, 430.

³¹ A.H.N.: Clero, libro 6083, 182.

³² A.M.SM.: *Op.cit.*, 430v.

En 1717 tenemos constancia de su presencia en el monasterio de San Martín de Madrid, pues el 4 de junio de ese año firma un poder otorgado por el citado convento³³ ; asimismo, el 13 de octubre de dicho año otorga un poder a Antonio Villalobos para que comprase 1.000 resmas de papel de impresión³⁴, hecho éste que nos indica una de sus principales facetas: la de escritor, pues fueron varias las obras que dejó publicadas (aparte de las que prologó o de otras que pudieron quedar manuscritas, como la dedicada al “abad Samson” que, al parecer, entregó al padre Flórez y que éste incluyó en el tomo XI de la *España Sagrada*³⁵):

- *Traducción de la obra Escuela del Corazón. Instrucción para que el corazón averso se convierta en Dios, de Benito Haesteno*. Imprenta Real, Madrid 1720 (con una segunda edición en 1748).

- *Desagravio de la verdad en la historia de san Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de san Benito en España*. Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1724.

- *Ferreras reconvenido*. Tomás Rodríguez Frías, Madrid, 1725.

- *Ferreras contra Ferreras y cuña del mismo palo*. Imprenta Real, Madrid 1728.

- *Vida y milagros del glorioso patriarca de los monges san Benito*. José González, Madrid 1733.

- *Conferencias historiales sobre una nota y dos discursos que a la vida y milagros del patriarca universal de los monjes, san Benito, escribió F. Diego Mecoleta y dedica a la Verdad*. Imprenta Real, Madrid 1736.

- *Examen castellano de la crisis griega*. Imprenta Real, Madrid 1736.

- *Regla de nuestro padre san Benito*. Imprenta Real, Madrid 1737.

Precisamente, en una de estas obras, *Desagravio de la verdad en la historia de san Millán de la Cogolla*, se incluyen unas estampas realizadas siguiendo los diseños dados por Francisco Zorrilla.

Figura polémica, sus escritos provocaron controversias con los benedictinos del monasterio de San Pedro de Cardena (Burgos), acerca de cuál de

³³ A.H.P.: Protocolo 15146 (Pedro Campillo), 79.

³⁴ A.H.P.: Protocolo 15096 (Diego González Cortes), 330.

³⁵ PEÑA, Joaquín: *Páginas emilianenses*. Monasterio de San Millán de la Cogolla, San Millán de la Cogolla 1980, 100.

los dos monasterios, éste o el de San Millán, había introducido la regla benedictina en España; cruzando asimismo agrias disputas, en parte publicadas de forma anónima o bajo seudónimos, con monjes basilios y jerónimos.

El 30 de diciembre de 1733 todavía tenemos documentada su presencia en San Martín, pues en esa fecha encontramos su firma en una carta de pago otorgada por el convento madrileño³⁶. Ello no significa que desde 1717 a 1733 residiese de forma ininterrumpida en él, pues muchos fueron los viajes que realizó, siendo comisionado junto al padre Sarmiento para catalogar la biblioteca y archivo de la catedral primada de Toledo, quienes al cabo de dos años elaboraron en 1727 un *Repertorio o Indice Unibersal del Archibo* de dicho fondos³⁷. Sin duda, la labor desempeñada por los religiosos debió de tener el resultado que se esperaba de hombres tan eruditos, por lo que fray Francisco de Berganza, general de los benedictinos, a raíz del capítulo de Valladolid celebrado el 17 de mayo de 1729, les encomendó que se ocupasen de ordenar la administración de los monasterios que lo necesitasen y solicitaran³⁸ y la catalogación de sus archivos, ocasionándoles con ello más de un enfrentamiento con otros monjes que no veían con buenos ojos que una persona ajena a su convento, aunque perteneciese a su misma Orden, fuese a organizarles la casa, teniendo documentado que el 14 de mayo de 1730 se le daba licencia para ir a Toledo; el 8 de abril de 1732, a Burgos, y el 31 de marzo de 1733, a Silos³⁹.

Hombre polifacético, destacó además como predicador, siéndolo de los monasterios madrileños de Montserrat y San Martín. Fue, además, fundador de la congregación de Nuestra Señora de Valvanera en Madrid el 21 de febrero de 1723, en aquel momento con sede en el monasterio de San Martín, de la que, en repetidas ocasiones, fue consiliario eclesiástico.

En 1734 fray Bernardo Martín, general de la orden benedictina, visitó el monasterio de San Millán de la Cogolla y, ante el situación en que lo encontró, mandó a fray Diego Mecoleta “que estaba destacado en Madrid con el oficio de predicador general”⁴⁰ que fuese a poner en orden la casa de su profesión, tarea que, al parecer, debió de parecerle sumamente grata, a juzgar por las palabras del padre Sarmiento cuando dice que “al principio de la Cuaresma salió de aquí con el título de ir a registrar el archivo de su Monasterio de San Millan en La Rioja y

³⁶ A.H.P.: Protocolo 15269 (Manuel Solas), 844.

³⁷ Un ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional, pudo verse en la muestra *XIV Centenario de San Benito. Exposición histórica de la Orden Benedictina en la Biblioteca Nacional*. Pablo López, Madrid 1948.

³⁸ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: *Los generales de la congregación de San Benito de Valladolid*. Monasterio de Silos, Silos 1976.

³⁹ B.N.: Mss. 13284: *Libro de actas de los Padres del Consejo del monasterio de San Martín de Madrid 1659-1782*, 294v, 300 y 303v, respectivamente.

⁴⁰ OLARTE, Juan Bautista: “El escritorio de San Millán”. *El beato de San Millán de la Cogolla*. Edilan, Madrid 1999, 119.

consiguientemente con intento de divertirse y recrearse todo este verano por aquellos países”⁴¹ y, aunque pueda percibirse en las palabras del padre Sarmiento cierta ironía, esta impresión desaparece cuando, al referirse a San Millán, leemos los siguientes elogios que le dedicó: “desde el año 1737, hasta 1741, era Abad de aquel monasterio el P. Mro.Fr. Diego de Mecolaeta, sugeto bien conocido por sus escritos historicos, entre los quales uno es la Vida que sacó de S.Millán. Es sugeto inteligentísimo de Archivos; y tiene una total comprehensión del de S.Millán, Casa de su profesión”⁴².

El 9 de febrero de 1734 había muerto en Madrid don Luis de Salazar y Castro, comendador de Zorita en el orden de Calatrava, del Consejo de su Majestad en el real de Órdenes, cronista mayor de Castilla y de las Indias, siendo enterrado en secreto en la iglesia del monasterio de Montserrat⁴³. El 11 de agosto de 1728 había otorgado un poder para testar, nombrando usufructuaria de sus bienes a su mujer, Manuela Petronila Quevedo y Azcona y, a la muerte de ella, los heredaría su primo Manuel José de Salazar, a quien designó como uno de sus albaceas testamentarios, junto a Miguel Herrero de Ezpeleta y a fray Diego Mecolaeta.

El 5 de marzo siguiente, su viuda fundó una memoria perpetua en el convento de Montserrat, nombrando a Mecolaeta custodio de la biblioteca de su marido, que cedió al citado monasterio, legado aceptado por su abad el 30 de mayo⁴⁴, autorizando que el cuerpo del cronista fuese enterrado en la capilla del Santísimo Cristo del Consuelo, según consta en el testamento en virtud de poder otorgado por Manuela Petronila Quevedo, el 23 de julio de 1734⁴⁵.

Como Mecolaeta se encontraba en San Millán, el 12 de agosto otorgó un poder a favor fray Isidoro Bujanda (visitador de los benedictinos) y a Juan Francisco Peredo Cerrajería⁴⁶ para que lo representaran en el acto de asumir la memoria citada, siendo este último quien aceptó en su nombre la capellanía Salazar el 1 de octubre de 1734⁴⁷, así como la entrega de la biblioteca y de la importante colección de manuscritos⁴⁸ que hoy conforman el fondo Luis Salazar y Castro, depositado en la Real Academia de la Historia.

⁴¹ B.N.: Mss. 2226: *Correspondencia literaria a Fernando José de Velasco y Cevallos*. Documento nº 10, de fecha 24 de abril de 1734.

⁴² SARMIENTO, fray Martín: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. Joaquín Ibarra, Madrid 1775, 256.

⁴³ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1731-1737*, 167v.

⁴⁴ A.H.P.: Protocolo 15411 (Pedro Martínez Colmenar), 65 y 297.

⁴⁵ A.H.P.: Protocolo 14186 (Alfonso Jacinto Vecino), 492.

⁴⁶ A.H.P.Lo.: Protocolo 1959 (Agustín Palomares), 67.

⁴⁷ A.H.P.: Protocolo 15411 (Pedro Martínez Colmenar), 749.

⁴⁸ Ibidem, 743.

La llegada de tan importante legado, llevó a que los monjes del monasterio madrileño de Montserrat decidieran formar una colección diplomática española⁴⁹, para lo cual llamaron de nuevo a Mecolaeta, encargándole que se ocupara de catalogar los fondos recibidos, teniendo documentada su presencia en la Corte entre el 26 de mayo de 1735 y el 13 de abril de 1737⁵⁰.

En 1736 vio la luz la obra *Examen castellano de la crisis griega, con que el R.P. Fr. Manuel Bautista de Castro, intentò establecer el Instituto Bethlemítico*, que según se indica en su portada era obra póstuma de Luis de Salazar. Sin embargo, su autor fue Mecolaeta según se afirma en el manuscrito conservado en el monasterio de San Millán⁵¹, por lo que las iniciales que constan en la ficha bibliográfica del ejemplar de la Biblioteca Nacional, “F.D.M.M.B”, corresponderían a las suyas: “fray Diego Mecolaeta monje benedictino”. En dicha obra se incluye un somero índice de los manuscritos que formaban su colección que podría considerarse un apunte del inventario realizado.

En la primavera de 1737 regresó, una vez más, a San Millán de la Cogolla donde el 16 de junio de ese año, tras superar el oportuno examen, consiguió licencia para poder administrar el sacramento de la Penitencia, autorización recibida de don Manuel de Samaniego y Jaca, arzobispo de Burgos⁵², siendo elegido abad del convento (el primer acta que encontramos firmada por él con este título es de fecha 27 de junio), permaneciendo en dicho puesto hasta 1741 (la última, de 2 de abril⁵³), lo que no significa que se olvidase de la capellanía Salazar de la que era custodio, pues el 18 de octubre de 1737 otorgó nuevamente poderes a fray Anselmo Rubio y a Juan Francisco Peredo Cerrajería⁵⁴ en relación con este asunto.

⁴⁹ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Ocaso y restauración del Monasterio de Montserrat de Madrid (1801-1991). *A.I.E.M.* Nº 30 (1991), 65-98.

⁵⁰ El 26 de mayo de 1735 es nombrado consiliario de la Congregación de Nuestra Señora de Valvanera (A.P.SG.: *Libro primero de acuerdos de la congregación de Nuestra Señora de Valvanera 1723-1746*); el 20 de noviembre de ese año, Mecolaeta envía un escrito desde Madrid (B.N.: Mss. 2226. *Op.cit.* documento 18); el 28 de diciembre de 1736 y el 11 de febrero de 1737 el monasterio de San Millán de la Cogolla otorga sendos poderes a favor de fray Diego Mecolaeta “predicador general de dicha religión y conventual en el real monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid” (A.M.SM.: Protocolos 1733-1744 del escribano Gabriel de Villanueva Zaldúa, 43 y 1, respectivamente) y el 13 de abril de 1737, Francisco Mecolaeta otorga su testamento, dejando una manda de varias misas que debían celebrarse donde conviniese a su hermano “fray Diego de Mecolaeta, de el Orden de San Benito, residente en la corte de Madrid”. (A.H.P.Lo.: Protocolo 4072 (Pedro Estremiana), s/f).

⁵¹ A.M.SM.: *Historia sobre monjes célebres del monasterio*, 431v.

⁵² A.M.SM.: Libro con papeles varios, s/sig.

⁵³ A.H.N.: Clero. Llibro 6085 bis: *Actas del Consejo 1727-1773* s/f.

⁵⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 1959 (Agustín Palomares), 68.

Esperamos que durante su abadiato pudiera poner en práctica su filosofía sobre el cometido de los abades, que le había llevado a escribir, poco antes de marcharse a San Millán, lo siguiente:

“El que merece gobernar un monasterio, debe acordarse siempre del título de Abbad ... y assi nada debe el Abad enseñar, mandar, ò disponer que passe (nunca suceda) la raia de la lei de Dios: mas esparza sus mandatos, y doctrinas en las mentes de los monges, como levadura de virtudes ... sepa, quan arduo, y dificil empleo ha tomado, que es el de regir almas, y servir à muchos de condiciones diversas, y que ha de llevar à unos por halagos, à otros por amenazas, à otros por consejos: y acomódese con tal arte à todos, según el genio, y capacidad de cada uno, que no solo no padezca menoscabo en sus ovejas, sino que se goze mucho en vista de sus aumentos y mejoras”⁵⁵.

Lamentablemente, como “fueron los años de su gobierno muy infelices en el recibo”⁵⁶, no pudo impulsar obras de importancia, teniendo que conformarse con hacer reparaciones menores, como los trabajos de dorado del antepecho del coro alto y los cuadros del presbiterio, realizadas en el segundo semestre de 1740⁵⁷, aunque la colección pictórica del monasterio se vio enriquecida con las obras que Mecolaeta llevó desde Madrid⁵⁸, pues el religioso tuvo unas inquietudes artísticas importantes, siendo quizá quien se ocupó de adquirir tres láminas, una de ellas con la imagen de Cristo, para el altar de la sacristía, enviadas a San Millán desde Madrid en 1719⁵⁹; o en colaborar con Nicolás de Francia, marqués de San Nicolás, cuando en 1752 éste entregó -a través de Mecolaeta- tres efigies a la iglesia de Santa María de Briones⁶⁰.

Diego Mecolaeta murió en el monasterio de San Millán de la Cogolla el 24 de diciembre de 1764, siendo enterrado el día de Navidad⁶¹. Siguiendo lo establecido en el capítulo XIII de las Constituciones de la Orden, relativas al “expolio de difuntos y su inventario y repartimiento”⁶² que fijan que al día siguiente de haber procedido a su entierro, debía realizarse inventario de sus bienes, ya que “todas las alhajas, quadros, dinero y todo lo que qualquier Religioso, de qualquiera condicion que sea, tuviere, y en su muerte se hallare,

⁵⁵ MECOLAETA, fray Diego: *Regla de nuestro padre San Benito*. Imprenta Real, Madrid 1737, 8-9 y 12.

⁵⁶ PEÑA, Joaquín: *Op.cit.*, 233.

⁵⁷ A.H.N.: Clero, libro 6027. *Monasterio de San Millán, cuentas de la sacristía 1713-1773*, s/f.

⁵⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Catálogo de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 1984, 43.

⁵⁹ CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: “Noticias para la historia del arte del Monasterio de San Millán de la Cogolla”. *Recollectio* nº 4 (1991), 320.

⁶⁰ A.D.Lo.: Briones. Caja 23-7. El documento es una carta del marqués a los administradores de la iglesia, fechada en Madrid el 5 de julio de 1752, en la que manifiesta su alegría porque las efigies hubieran sido del agrado de la comunidad eclesiástica.

⁶¹ A.H.N.: Clero, libro 6085 bis.

⁶² *Constituciones de la Congregación de nuestro glorioso padre San Benito*. Melchor Álvarez, Madrid 1706.

pertenecen y con efecto deben ser de la Casa de su profession”⁶³, estableciendo otras condiciones para el caso de que el religioso falleciese en un monasterio distinto a donde hubiese profesado; afortunadamente, hemos podido localizar el expolio de los bienes realizado tras su muerte:

“En veinte y quatro de diciembre de mil setecientos y sesenta y quatro murió el padre maestro fray Diego de Mecoleta, natural de la villa de Briones, obispado de Calahorra; tomó nuestro santo hábito en diez de abril de mill setecientos y dos; diósele el padre maestro fray Balthasar Nietto. Obtuvo los empleos de abad de esta cassa; corrió su curso por la línea expositiva, y fue predicador general del número; enteróse en la sepultura del número quatro y, en cumplimiento de lo que ordenan nuestras leyes, se nombraron por ynventariadores de sus alajas a los padres fray Plácido Martínez, prior maior, y fray Plácido Díaz, maestro de novicios, y se distribuieron en la forma siguiente:

Primeramente, nuestro padre abad, de luctuossa⁶⁴, seis sillas ...

[*Continúa el inventario de bienes del difunto, y lo que ofertaron los distintos monjes por ellos: ropas y muebles diversos, muy sencillos: sábanas, estofilla, camisas, calzoncillos, sayos, coquetas, baúles viejos, taburetes, así como un breviario y un escapulario. En total, a cambio de dichos bienes se ofrecieron por su alma 178 misas, 12 oficios y 46 rosarios*].

Dio a la sacristía diferentes alajas de plata y seda, albas un juego y cenefas para las arcas; a la librería diferentes juegos de libros, que todo importó veinte y quatro mil settecientos y treinta y nueve reales y, con cinco mill que dejó en depósito, se le aplicaron por la cassa las mil y quinientas missas, como consta del libro de missas.

[*Firmado*] fray Fernando Carrio”⁶⁵.

Aunque no la hemos transcrito íntegramente, sí hemos querido recoger esta noticia, por documentar lo que sucedía en un monasterio tras la muerte de uno de sus miembros; si en la sociedad civil los bienes de un difunto podían inventariarse, tasarse y venderse en pública almoneda, en el ámbito religioso ocurría en cierto modo lo mismo, con la salvedad de que las personas pagaban los bienes en oraciones por el fallecido: misas, oficios y rosarios eran ofrecidos por los monjes interesados en los bienes que, por otra parte, son los que la lógica hace suponer en la celda de un monje: algunos taburetes, ropas de cama y personales, algún objeto devocional, y poco más.

De mayor importancia son los bienes legados a la sacristía y librería conventuales, de los que lamentablemente no nos ha llegado relación exacta, aunque en la partida de defunción citada se hace constar que el inventario se llevó a cabo en presencia del escribano Manuel Equizábal, cuyos protocolos no se

⁶³ Ibidem, 193.

⁶⁴ Derecho que tenía el abad de tomar algunos bienes del monje difunto, sin ofrecer contrapartida alguna.

⁶⁵ A.M.SM.: *Libro en que se escriven los religiosos que mueren en esta Real Cassa de San Millán de la Cogolla, su Patria, y officios que han tenido en ella y en nuestra sagrada religión, y el expolio que cada uno ha dejado. Hízose en el año de mill setecientos y once, siendo abbad nuestro muy reverendo padre maestro fray Lorenzo Muro, maestro general de nuestra Sagrada Religión.* (Comprende los años 1711-1840), 122v-123v.

encuentran en el Archivo Histórico Provincial de Logroño y en el del Monasterio sólo se conserva una mínima parte, no apareciendo en ellos el documento que nos interesa.

Dado que, como hemos visto, se encontraba en el monasterio de San Martín de Madrid entre 1717 y 1734 y en el de Montserrat entre 1735 y 1737, precisamente cuando Francisco Zorrilla trabaja para distintos personajes benedictinos, afirmar que fue él quien posibilitó los encargos nos parece fuera de toda duda. Además, pensamos que en los últimos años de la vida del pintor quizá volvieran a coincidir en su tierra de origen, momento en el que Francisco Zorrilla pudo realizar para Mecolaeta el lienzo de *San Silvestre*, del que nos ocuparemos en su momento.

Queremos cerrar este epígrafe con las palabras dirigidas “a los señores abades y padres archiveros” en las que se recoge el estado en que se encontraba el archivo de San Millán hasta la llegada de Mecolaeta en 1734, quien

“Con un trabajo imponderable y sin perdonar fatigas compuso, en el discurso de un invierno, nuestro padre el maestro fray Diego Mecolaeta, predicador general de la Religión, hijo insigne de esta casa y conventual que era a la sazón de San Martín de Madrid, sellando cada una de las escrituras con la señal del cajón y legajo para que haya en adelante menos confusión, pues por la frente de cada papel conocerá el archivero dónde lo debe colocar. Y se ruega a los sucesores que pongan los ojos para su gobierno en monjes fieles, hábiles y juiciosos, sin permitirles que de algún modo alteren el orden que llevan las escrituras, y que con el mismo prosigan, sin destruir lo que otros han hecho con mucho trabajo, y no edifiquen para que otros derriben, sino que trabajen para la eternidad”⁶⁶.

PEDRO DOMINGO DE RIBERA

La figura de Pedro de Ribera, maestro mayor de las obras de Madrid y sus fuentes, es suficientemente conocida, así como las muchas obras por él realizadas, habiendo sido objeto de monografías⁶⁷ y exposiciones, por lo que únicamente hablaremos aquí de los momentos en que su vida, y su obra, se cruzaron con las de Francisco Zorrilla.

Ambos eran prácticamente coetáneos, pues si nuestro pintor había nacido en 1679, Ribera lo hizo el 4 de agosto de 1681, en la madrileña calle del Oso,

⁶⁶ Tras varias conversaciones con el padre Olarte, buen conocedor de la biblioteca y archivo de San Millán, en las que ambos coincidíamos en la opinión de que “un papel mal archivado, es un papel perdido”, nos hizo llegar la fotocopia de tres folios mecanografiados, que llevan por título *A los señores abades y padres archiveros*, donde se inserta la cita anterior, y que concluye con las palabras bíblicas *Unus aedificans et unus destruens: quid prodest illis nisi labor?* (Eclo 34,29).

⁶⁷ Para un mayor conocimiento de su vida y obra, remitidos a VERDÚ RUIZ, Matilde: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1998.

siendo hijo del ensamblador Juan Félix de Ribera y de Josefa Pérez y vivió menos años que Zorrilla, pues falleció el 19 de octubre de 1742.

No podemos confirmar cuándo se inició la relación entre ambos artistas, pero quizá fuera desde el principio de sus carreras. Razones de vecindario favorecerían el encuentro, pues junto a su primera mujer Juana Verdugo vivió, por lo menos entre 1702 y 1709, en la calle del Duque de Alba, en la que también estaba la morada de Manuela Tagle, la mujer de Zorrilla o incluso la del propio pintor, a tenor de la redacción literal de su partida de matrimonio de 1705.

Tras su segundo matrimonio con Juana Úrsula Boiturier, por lo menos entre 1715 y 1724 vivió en la calle del Mesón de Paredes, por lo que siguieron siendo vecinos, ya que el domicilio de Zorrilla en esos años estaba en la calle de San Simón, en casas de los herederos de Tomás Román que, precisamente, serían compradas en 1729 por Pedro de Ribera.

Dejando aparte las múltiples veces que pudieron coincidir realizando tasaciones testamentarias, y que recogeremos en el capítulo correspondiente, sabemos que Zorrilla participó, por lo menos en dos ocasiones, en la realización de decorados teatrales para las representaciones de *Fieras afemina Amor*, en el Coliseo del Buen Retiro (1724), y *El Hijo del Sol, Faetón*, para la inauguración del de la Cruz (1737), ambas producidas bajo la supervisión de Pedro de Ribera, quien consiguió para nuestro pintor sendas gratificaciones por su trabajo.

La proximidad entre ambos artistas en estos años -aparte de razones estilísticas- nos ha llevado a incluir en el catálogo de Zorrilla las pinturas que decoran la capilla de Nuestra Señora de la Portería, de Ávila, construida por Ribera entre 1727 y 1731.

La llegada a la Corte de arquitectos foráneos para ocuparse de las obras reales, especialmente de la construcción del nuevo Palacio tras el incendio del Alcázar, y los problemas económicos de ellas derivados, justifican que decayera la actividad de Ribera. No obstante, en 1738 encontramos nuevamente a los dos trabajando en la preparación de los festejos por la boda de Carlos, rey de las dos Sicilias (futuro Carlos III), con María Amalia de Sajonia.

En la realización de las tramoyas y decorados, en 1737 y 1738, también participó el arquitecto y ensamblador Julián Rodríguez que estaba casado con Francisca Rojas, sobrina de Pedro de Ribera⁶⁸, fallecido ese último año, ocupándose Zorrilla de la tasación de los bienes que quedaron a su muerte.

⁶⁸ La colaboración con Ribera de personas de su entorno familiar debería ser objeto de un estudio más amplio, pues su hermana Antonia Marcela estuvo casada con Antonio Portillo; Teresa Dominga con José de Rojas (siendo los padres de Francisca) y Matea Mauricia con Diego Buencuchillo y con Fausto Manso; a todos ellos los encontramos trabajando como ayudantes de

Por todo ello, estamos convencidos de que muchas más debieron de ser las veces que Zorrilla se ocupó de las tareas de pintura en obras realizadas o dirigidas por Ribera, esperando poder documentarlas y darlas a conocer en próximos trabajos.

JULIÁN MORENO DE VILLODAS

Nacido en Madrid, hacia 1693, era hijo de Francisco Moreno y Puebla, (secretario del Rey de la Santa Inquisición, así como contador de los libros de la razón de la Real Hacienda y de los de Relaciones) y de Josefa de Villodas Castillo, fue regidor y secretario del Ayuntamiento de Madrid.

Muchas son las noticias que de él hemos localizado, y que nos han permitido constatar sus inquietudes artísticas, que le llevaron a disponer de una importante colección pictórica, en gran parte heredada de sus padres pero también ampliada por adquisiciones en almonedas, así como su actividad como secretario del Ayuntamiento de Madrid, dedicado fundamentalmente a la organización de festejos y al control de las cuentas presentadas por los arrendadores de los corrales de comedias, tareas en las que tuvo que tratar con frecuencia con artistas de diversas disciplinas.

Asimismo, tenemos documentada su presencia en varias de las más importantes cofradías madrileñas de la época, como las de Jesús de Medinaceli, Ave María y Nuestra Señora de la Portería, entre otras, en las que ocupó cargos de responsabilidad, precisamente en unos años en los que dichas congregaciones hacían encargos artísticos de importancia.

Por todo ello, y considerando que su estudio sobrepasaría los límites de este trabajo, nos ceñiremos ahora a trazar unas pinceladas de su biografía y reflejar los distintos momentos en los que su vida se cruzó con la de Francisco Zorrilla.

El 22 de marzo de 1713 contrajo matrimonio con Manuela González Barona, que falleció el 26 de octubre de 1716, sin dejar descendencia. Poco después, el 22 de diciembre de 1717, entró a formar parte del Concejo madrileño, en el que tuvo los cargos de regidor y de secretario, aparte de ser el responsable de varias comisiones, como las de los hospitales y corrales de comedias, citadas anteriormente, puentes y calzadas y de patronatos diversos.

Ribera, los tres primeros como ensambladores y, el último, como arquitecto (los parentescos han sido recogidos por VERDU RUIZ, Matilde: *Op.cit.*).

El 17 de enero de 1724 contrajo nuevas nupcias con Ana María Negrete, perteneciente a una familia de origen vizcaíno dedicada a la producción y comercio de jabón y aceite (con fábricas en Leganés y Getafe, siendo proveedores de velas de la casa Real), actividad compartida por Julián Moreno de Villodas que simultaneaba su cargo en el Ayuntamiento madrileño con la producción de aceite, ubicándose, en su caso, el molino y la fábrica en Chinchón.

El patriarca de la familia, José Negrete, así como sus hijos (Ambrosio José, Cándido José y Mateo José) gozaban de una posición económica más que desahogada pero, a partir de emparentar con Julián Moreno de Villodas, entraron a formar parte del Concejo madrileño, llegando los tres primeros a ser regidores del mismo, mientras que Mateo José fue capellán de honor del Rey.

El enlace entre ambas familias no fue bien visto por los madrileños, cuyas ácidas críticas no se hicieron esperar, lo que llevó a que circularan por Madrid los versos siguientes:

“¿Qué escandaloso rumor
se oye en Madrid, novelero
es que se casa el dinero
de un hombre que es regidor.
Dicen que con gran rubor
al caudal del avariento
pidió su hija, y de asiento
ajustaron gusto, y gasto,
y el suegro dio (como abasto)
la novia en arrendamiento”⁶⁹.

El matrimonio tuvo dos hijas (María Josefa y María Manuela) y un hijo, Antonio Moreno de Negrete, que con 19 años ingresó en la orden de caballeros de Santiago y que también fue regidor del Ayuntamiento de Madrid, cargo para el que fue nombrado en 1745.

Ana María Negrete falleció el 18 de enero de 1729. Dos años más tarde, el 14 de marzo de 1731, Julián Moreno de Villodas volvió a contraer matrimonio con María Manuela Gutiérrez Carriazo, hija del difunto Juan Antonio Gutiérrez Carriazo, caballero de Santiago y secretario del Rey, por lo que la novia vivía junto a su abuelo Gregorio Herrera, también caballero de Santiago y gentilhombre del Rey.

El matrimonio tuvo varios hijos: Manuel Sebastián, Manuel María Eusebio, Antonio Ramón, Manuel María Antonio y Juan Ramón, pero la repetición en los nombres lleva a pensar que murieron en su infancia. Los dos

⁶⁹ B.N.: Mss. 2100, 407v. Citado por HERNÁNDEZ, Mauro: *A la sombra de la Corona. Poder local y oligarquía urbana (Madrid, 1606-1808)*. Siglo veintiuno de España, Madrid 1995, 240-241.

primeros fueron apadrinados por fray Luis de San José, religioso franciscano que fue el principal impulsor de la devoción hacia Nuestra Señora de la Portería, en cuya capilla de Ávila, como estudiaremos en su momento, se encuentran doce lienzos que hemos atribuido a Zorrilla.

Julián Moreno de Villodas falleció el 5 de abril de 1751, practicándose la oportuna partición de sus bienes entre sus herederos, donde queda patente la importancia de su legado artístico y bibliográfico⁷⁰.

A lo largo de su vida, varias fueron las veces que, por razones familiares, devocionales o en función de su cargo, le vemos relacionado con Francisco Zorrilla, estando convencidos de que no pudieron ser fruto de la casualidad sino que cuando la ocasión lo requiera, acudía a Zorrilla para que realizase las tareas precisas.

La relación entre ambos quizá se iniciara alrededor de 1715, pues entre 1713 y 1716, Julián Moreno de Villodas vivía con su primera mujer, Manuela González Barona, en la calle de Barrionuevo (en la actualidad, del Conde de Romanones), junto al convento de la Trinidad Calzada donde, precisamente en esos años, Francisco Zorrilla estaba ocupado en la decoración de su claustro y al que Julián Moreno acudiría, sin duda, por ser miembro de la congregación del Ave María, con sede en dicho monasterio.

En octubre de 1721, Zorrilla recibió el encargo para realizar un estandarte para la congregación de esclavos de Jesús Nazareno, de la que era miembro activo Julián Moreno. Poco después, en 1723, a la muerte de su padre, encargó a nuestro pintor que se ocupase de la tasación de las pinturas que habían heredado y en 1724, siendo uno de los comisarios que organizaron los festejos con motivo de la proclamación de Luis I, Zorrilla fue uno de los artistas llamados a trabajar en ellos. Asimismo, en 1729, tras el fallecimiento de Ana María Negrete, también fue nuestro pintor quien realizó la tasación de las pinturas de la testamentaria.

Aparte de la confianza que Julián Moreno de Villodas pudiera tener en el buen hacer de Zorrilla, los encuentros también pudieron verse favorecidos por razones de vecindario, pues ambos habían cambiado de domicilio, pasando en esos años a ser parroquianos de San Sebastián, al vivir el primero en la calle de Cantarranas (en la actualidad, de Lope de Vega) y, el segundo, en la del Amor de Dios, separando a las casas respectivas apenas unas manzanas.

Tras su matrimonio con María Manuela Gutiérrez Carriazo, pasó a vivir a la calle de Atocha, muy cerca de la plazuela de Antón Martín, por lo que

⁷⁰ BURKE, Marcus y CHERRY, Peter: *Op.cit.*, I, 1047. BARRIO MOYA, José Luis: "La biblioteca y otros bienes de Don Julián Moreno de Villodas". *A.I.E.M.* N° 27 (1989), 605-613.

continuaron siendo vecinos y Zorrilla siguió recibiendo encargos: en 1732, precisándose restaurar el oratorio del Ayuntamiento madrileño, fue él, como su Secretario, quien mandó que se llamase al pintor para que valorase el trabajo a realizar, ocupándose también en 1737 y 1738 de realizar los decorados para la inauguración del Coliseo de la Cruz y para la celebración de la boda de Carlos, rey de las dos Sicilias, en el del Buen Retiro, respectivamente, representaciones patrocinadas por el Ayuntamiento.

Como indicábamos al principio de este epígrafe, consideramos que tantos puntos de encuentro no fueron casuales, sino que Zorrilla se habría ganado la estima de Julián Moreno de Villodas. Por ello, y aunque en la tasación de las pinturas que quedaron a su muerte, realizada por Andrés de la Calleja, no se incluye ninguna de nuestro pintor, estamos convencidos de que no sólo trabajó para su entorno más próximo: cofradías, Ayuntamiento, teatros, familia ..., sino que también realizaría para él alguna pintura, esperando poder localizarla en un futuro.

FAMILIA OLLAURI

Uno de los linajes con más solera de Haro, entroncado con la nobleza madrileña y bien relacionado por tanto con la Corte, aunque sin olvidar sus raíces riojanas, y con unos intereses culturales artísticos importantes, que le llevó a disponer de una biblioteca y pinacoteca importantes. Por ello, y dado que las noticias que hemos localizado de las diversas ramas familiares son muy numerosas e interesantes, incluirlas aquí alargaría excesivamente este trabajo, por lo que nos ceñiremos a citar a los personajes cuyas vidas se cruzaron directamente con la de nuestro pintor, esperando poder ocuparnos de los restantes en un trabajo posterior⁷¹.

La primera vez que relacionamos a las familias Ollauri y Zorrilla se remonta al año 1659, cuando Antonio Ollauri Salazar prestó a Andrés Zorrilla y María Ugarte (los abuelos del pintor), 500 reales para la compra de una mula.

De los varios hijos que tuvo Antonio Ollauri Salazar de su matrimonio con María Jacinta Ávalos⁷², nos interesa resaltar, por las consecuencias que tendrán en un futuro, a Magdalena y a Félix Antonio Ollauri Ávalos:

1) Magdalena Ollauri Ávalos nació en 1652 y en 1671 contrajo matrimonio con Andrés Robles, caballero de la orden de Santiago, general de artillería y marqués de las Hormazas, gobernador de Buenos Aires y de la isla de Santo Domingo, pasando a residir en aquella ciudad y, tras enviudar, instalándose

⁷¹ Además de las que ahora indicamos, también hemos documentado ciertas relaciones indirectas, de las que daremos cuenta al hablar de las tasaciones realizadas por Zorrilla.

⁷² La grafía del apellido a veces aparece como Dávalos.

en Madrid. El matrimonio tuvo varios hijos, emparentados con la nobleza, si bien únicamente citaremos a:

1.1) Andrés Antonio Robles Ollauri, nacido en Buenos Aires, fue caballero de Calatrava, mariscal de campo de los ejércitos de su Majestad, alférez de la primera compañía de las reales guardias de Corps y heredero del título de marqués de las Hormazas. El 9 de marzo de 1712 se unió a Rosa Valenzuela Venegas, hija de los condes de Valdeláguila, queriendo destacar que dos de sus hijos recibieron el nombre de Joaquina y Joaquín, prueba de la devoción que la familia tenía hacia san Joaquín, titular del convento madrileño de los Afligidos, de la orden de los premostratenses, donde la familia disponía de capilla propia en la que había sido enterrada Magdalena Ollauri Ávalos. Murió en Haro el 11 de agosto de 1735, siendo enterrado en la capilla que la familia disponía en el convento de San Agustín.

1.1.1) El título de marqués de las Hormazas lo heredó su hijo Joaquín, nacido en Madrid en 1720, que el 2 de junio de 1742 otorgó carta de pago y recibo de dote a favor de Ana Cognani Piscatoni. Si hemos querido individualizarlo es porque fue él quien comunicó la muerte de Juan Francisco Ollauri Unda, que había acudido a Madrid para negociar con el duque de Frías y conde de Haro el pago de las alcabalas que debía afrontar la villa de Haro y, residiendo en casa de su sobrino Joaquín Robles, le sobrevino la muerte.

2) Félix Antonio Ollauri Ávalos, caballero de Santiago, nació en Haro en 1662, heredero del mayorazgo familiar y alcalde del castillo y fortaleza de su villa natal. Tras un primer matrimonio con Clara Gil Delgado, fallecida el 28 de julio de 1682, contrajo nuevas nupcias en Viana con Dorotea Unda Garibay, natural de dicha villa navarra, velándose en la de Haro el 3 de febrero de 1689, año en el que nació el único hijo de la pareja, Juan Francisco Ollauri Unda.

El 4 de abril de 1706 otorgó su testamento, por tener que partir con el ejército de Felipe V durante la guerra de Sucesión. En atención a los servicios prestados, no es extraño que, cuando en 1710, la Corte tuvo que abandonar Madrid al ser tomada por las tropas del archiduque, una de las villas en las que hicieron escala durante su periplo fue la de Haro, y la reina María Luisa Gabriela de Saboya y su hijo, el príncipe Luis, se hospedaron precisamente en el palacio de los Ollauri, momento en el que, como más adelante se indicará, fue realizado el retrato del *Príncipe Luis, a la edad de tres años* que formó parte de la colección pictórica familiar.

Falleció el 8 de septiembre de 1720, siendo enterrado en la capilla familiar del convento de San Agustín de Haro y aunque había pedido que no se hiciese inventario de los bienes a su muerte, no se respetó su voluntad, pues sí se hizo, y en él encontramos un buen número de pinturas.

2.1) Juan Francisco Ollauri Unda, su hijo, nació el 17 de septiembre de 1689 en Haro y el 28 de mayo de 1709 contrajo matrimonio, por poderes, con su prima Dorotea Manuela Unda San Vicente, natural de Viana, hija de Miguel de Unda Garibay, caballero de Calatrava, gobernador de la villa de Almadén y superintendente de las minas de azogue; poco después, el 11 de julio, celebraron sus velaciones en la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

En marzo de 1726 testificó a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla, para el reconocimiento de su pertenencia al estado de los hijosdalgo de la villa de Haro. A finales de 1731 viajó a Madrid, quizá para acompañar a su hija Dorotea tras su matrimonio con Baltasar Vera, siendo, además, apoderado por la villa de Haro para que negociase con el duque de Frías el pago de las alcabalas, aprovechando su estancia en la Corte para encargar una estampa con la imagen de *Nuestra Señora de la Vega*, que fue grabada por Miguel Ajenjo siguiendo el diseño dado por Francisco Zorrilla, trabajo que fue abonado “de mano” de Juan Francisco Ollauri y del que oportunamente nos ocuparemos.

En 1742 estaba de nuevo en Madrid, una vez más para tratar con el duque de Frías del pago de las alcabalas, pero, por la coincidencia de fechas, también pudo acudir para asistir al matrimonio de su sobrino Joaquín de Robles, marqués de las Hormazas, en cuya casa falleció el 2 de agosto de 1742, siendo enterrado en el convento de San Joaquín.

El inventario de los bienes que quedaron a su muerte se realizó a instancias de Tomás de Santerbás, alcalde ordinario de la villa de Haro por el estado noble, iniciándose el 14 de agosto en la casa de la plaza Mayor y, el 14 de septiembre en la casa de campo y torre que llaman del Palomar, siendo el tasador de las pinturas Francisco Zorrilla, que había regresado a su villa natal. Queremos subrayar que, en este caso, en el anexo documental no sólo hemos transcrito la relación de cuadros y estampas que fueron inventariados, sino también los libros de su biblioteca, pues en ella encontramos un ejemplar de aquellas publicaciones que incluyen estampas firmadas por Francisco Zorrilla.

De los seis hijos que tuvieron Juan Francisco Ollauri y Dorotea Manuela Unda, debemos ocuparnos de los dos siguientes:

2.1.1: Dorotea Vicenta Ollauri Unda nació en Haro el 7 de abril de 1714 y el 30 de noviembre de 1731 contrajo matrimonio con Baltasar Antonio Vera Tasis y Molinet, señor del Encín, con quien se instaló en la Corte, aunque también tenían residencia en sus posesiones en El Encín y Guadalajara. Dos de sus hijos recibieron el nombre de Joaquín y Joaquina, lo que viene a enfatizar el vínculo que mantuvieron con los premostratenses, máxime cuando la madre de Baltasar Vera fue enterrada en el convento de San Norberto de Madrid.

2.1.1.1.: Joaquina Vera Ollauri, nacida en Madrid en 1732, contrajo matrimonio con Juan Cruz Manuel de Villena, primer marqués del Real Tesoro. Debido al prematuro fallecimiento de muchos de sus parientes, haber muerto sin descendencia otros o haber profesado como religiosos, el azar le hizo convertirse en heredera de todo el legado familiar por lo que, aunque tenía fijada su residencia en Madrid, se desplazaba con frecuencia a la villa de Haro, donde falleció el 15 de julio de 1804.

Tuvo una única hija, Tomasa Manuel de Villena Vera, casada con Antonio Piñeiro de las Casas, marqués de Bendaña (lo que justifica que al palacio de la familia Ollauri, en la plaza de la Paz de Haro, se lo denomine actualmente Palacio de Bendaña). El reparto de su legado fue complicado, pues Tomasa había fallecido antes que su madre, distribuyéndose sus bienes entre sus dos nietas, Dolores y Micaela Piñeiro de las Casas.

2.1.2.: El 28 de junio de 1719 era bautizado en Haro Félix Ramón Ollauri y Unda, heredero del mayorazgo y que detentaría los títulos de barón de Cleidal, señor de las villas de Castilleja, Torrefuente, Peñuela y de la fortaleza de los Barros en el reino de Navarra.

El 10 de mayo de 1742, “en la casa de campo y torre que llaman del Palomar, extramuros de esta villa de Haro” José Antonio Río San Martín, caballero de la orden de Calatrava y regidor perpetuo de Burgos concertó el matrimonio de su nieta Gertrudis Vega Río Portocarrero, natural de Burgos, con el citado Félix Ramón, si bien el enlace tuvo que aplazarse a causa de la muerte en Madrid del padre del contrayente (Juan Francisco Ollauri Unda) hasta el 11 de octubre de 1742, cuando se celebró la ceremonia en la iglesia de San Gil de Burgos.

El vínculo que Juan Francisco Ollauri mantuvo con Francisco Zorrilla, continuó con su hijo Félix Ramón, pues no sólo figurará como testigo de la cesión de los bienes de Manuela Tagle al discípulo de su marido, Manuel Martínez Barranco, en 1748, sino que por dicho documento sabemos que tanto en vida de nuestro pintor como después de su muerte, vivían en casas de su propiedad, sin obligación de pagar renta alguna, lo que viene a confirmar nuestra opinión de la buena relación que existió entre ambos.

Del matrimonio de Félix Ramón Ollauri y Gertrudis Vega no quedó descendencia; ambos cónyuges otorgaron testamento en fechas muy cercanas, 27 de noviembre de 1790 el marido y el 3 de diciembre siguiente su mujer; él nombraba como herederas a su mujer y a su sobrina Joaquina Vera Ollauri, mientras que Gertrudis Vega dejaba por heredero únicamente a su marido.

Que ambos cónyuges otorgaran su testamento en fechas tan próximas no debe sorprender a nadie, siendo muy habitual incluso hacerlos al mismo tiempo; lo

que ya no es tan habitual es que fallecieran el mismo día, con apenas horas de diferencia: el día 1 de diciembre de 1790 Félix Ramón recibió la extremaunción, encontrándose su mujer enferma, motivo por el que las autoridades locales mandaron recoger todas las llaves de la casa, deseando “evitar todo extravío de bienes respecto al no haber dejado hijos de su matrimonio”.

El día de Navidad del año 1790, a las tres y cuarto de la madrugada falleció Félix Ramón Ollauri Unda; horas más tarde, a las 9 de la noche lo hizo su mujer, Gertrudis de Vega Río.

En el inventario realizado de los bienes que quedaron de los difuntos figuran bastantes pinturas, aunque en la mayor parte de los casos se limitan a dar sus medidas, por ejemplo “cuatro cuadros de a vara”, sin pararse a describir ni siquiera los asuntos, quizá por no haber sido realizado por personas de la profesión, sino por el alcalde y justicia ordinaria de Haro, asistido por el alguacil, quienes únicamente contaron con la ayuda de Saturnino Quintana, contraste de Haro, a efectos de evaluar los objetos de plata.

Ello nos impide poder afirmar con rotundidad la existencia entre sus bienes de obras realizadas por Zorrilla o de que algún miembro de las distintas ramas de la familia le realizase algún encargo para los diversos conventos con los que estuvieron relacionados, bien por disponer de capilla funeraria de su propiedad -monasterio de San Agustín, de Haro o de San Joaquín, de Madrid-, por haber fundado alguna memoria, haber profesado, etc. Por el momento, únicamente hemos incluido en su catálogo el lienzo de *Príncipe Luis, a la edad de tres años*, fechado en 1710 y apuntamos la posibilidad de que la pintura de *Magdalena penitente* pudiera haber sido encargada por Magdalena Ollauri. No obstante, estamos convencidos de que entre las muchas pinturas, anónimas, que se relacionan en la testamentaría, se encuentran obras de Zorrilla, esperando que en un futuro podamos localizarlas.

Con la elaboración de la nómina de su clientela, hemos querido poner de manifiesto cómo la misma se nutrió de gentes muy diversas, de variada condición, formación y situación económica; tal diversidad justificaría, como hemos apuntado, las diferencias estilísticas que podemos apreciar en su catálogo, pues siendo tan marcadas no sólo pueden deberse a razones cronológicas o técnicas (las forzadas por los diferentes soportes y materiales utilizados), sino que, en nuestra opinión, estarían supeditadas a las exigencias del comitente: según fuera su formación o sus gustos estéticos, así demandaría que la obra siguiese un modelo u otro; además, el mayor o menor grado de confianza entre cliente y artista pudo facilitar que el primero diese mayores libertades a éste para la ejecución del encargo en cuestión.

Quizá los nexos de unión más fuertes entre los personajes citados sea el que lo relaciona con las Casas de la Moneda y con el Ayuntamiento madrileño y por otro, el de su origen; desde el principio de este trabajo hemos afirmado que Francisco Zorrilla fue un pintor de la órbita madrileña pero que, en ningún momento, perdió los vínculos con su tierra natal, paisanaje que lo relacionaría con varios de sus clientes: Diego Mecoleta (Briones), Francisco Ochagavía (Nalda), el duque de Frías (en cuanto conde de Haro), la familia Ollauri (de Haro), etc. y que justifica que, por lo menos dos de sus obras, aparezcan firmadas por “Francisco Zorrilla, el riojano”.

III. ACTIVIDAD ARTÍSTICA

“Dichoso aquel que nace con tal genio,
y que sin repugnancia à tal se inclina,
creciendo con estudios el ingenio,
à cuyo fin su inclinación camina,
de honra, y provecho, siendo à su convenio,
con gracia singular, y peregrina,
haziendo yà creible, lo increíble,
pues llega à a hazer visible, lo invisible”¹.

En efecto, dichasas -y envidiables- nos parecen las personas que han sido tocadas con la gracia de poder desarrollar un arte, pues si bien es cierto que, con estudio, algunas de sus técnicas pueden llegar a conocerse, también lo es que no sólo es precisa la destreza, sino que ésta debe venir acompañada del genio para que podamos definir al artista.

No nos cabe duda de que Francisco Zorrilla fue uno de los afortunados que pudo dedicar su vida a actividades artísticas de variada índole, y al estudio de su obra dedicaremos las páginas siguientes.

Como ya apuntamos en su momento, realizar su catálogo no ha sido tarea fácil, no sólo por la gran cantidad de pinturas desaparecidas, sino por lo heterogéneo de su estilo que ha supuesto una dificultad añadida a la hora de atribuirle nuevas obras y establecer su cronología.

En el catálogo que proponemos encontramos, por tanto, obras muy diferentes, lo que podría hacer pensar que no fueron realizadas por la misma mano, pero si descartásemos las obras que le hemos atribuído, dejando exclusivamente aquéllas cuya autoría no plantea ninguna duda -por estar firmadas o perfectamente documentadas- comprobamos que estas diferencias se mantienen. Como justificamos en un capítulo anterior, creemos que la razón de esta variedad puede radicar en el interés -o necesidad- de acoplarse a las exigencias de los comitentes, que le llevan a seguir modelos y estilos pictóricos distintos, aparte de otros motivos más evidentes, como los distintos soportes empleados o que las obras estén realizadas al principio de su carrera o en momentos de mayor madurez artística.

Al comparar el número de pinturas de Francisco Zorrilla que se conocían cuando iniciamos nuestro trabajo con las que figuran en el catálogo que presentamos, vemos que éste ha crecido de forma considerable. No ha sido nuestra intención, en modo alguno, aumentarlo artificialmente, sino que en todos los casos hemos podido documentar la relación entre el pintor y el comitente, que vendría a justificar que fuera él y no otro quien se ocupó de llevar a cabo el encargo.

¹ GARCÍA HIDALGO, José: *Op.cit.*, 5v.

Además, en todos los casos, existe una cercanía entre el estilo de la obra en cuestión, y alguna de las que tenemos la certeza de que fueron ejecutadas por su mano, por lo que también nos hemos apoyado en razones formales para justificar nuestra atribución.

El problema surge cuando comparamos estas obras con las contemporáneas de otros pintores y vemos que las similitudes lógicamente también existen, pues todos ellos bebieron de las mismas fuentes y debían atender a una clientela con idénticas necesidades y exigencias. Sólo en Madrid, en los años comprendidos entre 1710 y 1740 y descartando a los artistas extranjeros, hemos documentado más de un centenar de pintores, por lo que afirmaciones como ésta:

“Prácticamente coetáneos entre sí son una serie de pintores cuyo estudio cada día presenta más interés. Sus obras se inspiran a veces en la tradición madrileña, especialmente en las de carácter religioso, mientras que en sus retratos se atisba un marcado interés por los pintores italianos y franceses que trabajaban en la corte”².

han alentado nuestro propósito de rescatar del olvido a una de estas figuras que, en efecto y como luego veremos, realiza unas obras que siguen muy de cerca a las realizadas a finales de la centuria anterior pero que, al mismo tiempo, ejecuta otras en las que es evidente que conoce, y recoge, las novedades aportadas por los pintores extranjeros llegados a la Corte.

En la introducción a nuestro estudio sobre Zorrilla hacíamos referencia a las dificultades económicas que tuvieron que afrontar durante la primera mitad del siglo tanto el ciudadano de a pie como las clases más acomodadas, pues las sucesivas guerras mermaron de forma considerable sus caudales, lo que supuso un freno a las empresas artísticas por ellos promovidas.

En principio, estos problemas económicos parecería que son incompatibles con tan alto número de pintores activos en un mismo lugar y momento, pero hay que tener en cuenta que las guerras no se extendieron de forma continuada durante todo el reinado de Felipe V, sino que fueron surgiendo esporádicamente a lo largo de dicho periodo; además, su incidencia no fue constante en todos los territorios, y salvo los años más duros de la Guerra de Sucesión, tras la invasión del Archiduque, gran parte de las poblaciones se vió libre de sus penalidades, salvo por la aplicación de determinadas medidas con carácter general, como los impuestos especiales para el sostenimiento del ejército, por ejemplo.

Por otro lado, la idea del pintor atareado delante de su caballete, o subido a un andamio ocupado en decoraciones murales, es en exceso simple, y las

² URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1981): *Op.cit.*, 327.

posibilidades de trabajo que se abrían a los pintores de la primera mitad del siglo XVIII eran muchas, y variadas.

Si hacemos caso a las imágenes de Madrid que nos ofrecen las relaciones de los festejos que se hicieron en este periodo, tanto los que tuvieron un protagonismo civil (entradas regias, bautizos, exequias ...) como de carácter religioso (canonizaciones, procesiones ...) y las descripciones que de la villa dejaron aquellas personas que viajaron a la Corte por entonces, debemos desechar inmediatamente la imagen de un lugar apagado y triste; no negamos que sus ciudadanos deberían de hacer frente a un buen número de problemas, que las condiciones de las viviendas y la salubridad de sus calles dejarían mucho que desear, pero la idea que de estos documentos surge es la de una villa bulliciosa y alegre, en la que se sucedían los festejos más variados y donde las personas “de posibles” rivalizaban por seguir los dictados de las modas implantadas tras la llegada de los borbones. Hasta tal punto es así que el 30 de mayo de 1707 Amelot explicaba a Luis XIV que

“desde la batalla de Almansa, toda la gente de noble condición, consejeros de los tribunales que no son togados, oficiales empleados en las secretarías y en la hacienda, negociantes y burgueses, así como todos los sirvientes de los grandes señores, han renunciado absolutamente a la vestimenta española”³.

Qué duda cabe que las nuevas modas no sólo afectaron a los vestidos, pues también el cambio de estilo se percibió en joyas y aderezos, en muebles y decoraciones palaciegas, en coches y carrozas, en diversiones públicas y privadas, etc. y en buena parte de los objetos utilizados en estos menesteres encontramos la obra de un pintor que ha intervenido en su ornato, sin que en la mayoría de los casos hubiese una especialización, sino que una misma persona conocía las diversas técnicas que se requerían para los distintos trabajos que se le ofreciese, por lo que no es extraño encontrarlos realizando actividades múltiples, como a Manuel Llanderas, a quien la catedral de Burgos realiza pagos para abrir una lámina, así como por estofar imágenes, pintar cuadros y dorar sus marcos⁴ o que, cuando Francisco de Aroca ajusta con la cartuja de Santa María del Paular el dorado del retablo de San Bruno para su sala capitular, diga ser “del arte de pintor, dorador y estofador”⁵.

Hemos creído oportuno detallar las distintas posibilidades de trabajo que se abrían a los pintores de este momento pues, como más adelante estudiaremos, podemos ver a Francisco Zorrilla -como a la inmensa mayoría de sus colegas- en varias de ellas, y si no ocurre así en todas, es debido al anonimato al que se ven sometidas al tener la consideración de trabajos de índole menor. Como colofón a

³ Citado por BOTTINEAU, Yves (1986): *Op.cit.*, 326-327.

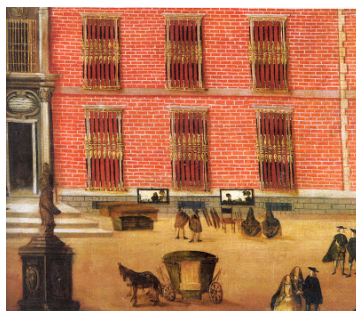
⁴ A.C.B.: *Santa Casilda. Libro de cuentas 1712-1808*, 145v.

⁵ A.H.P.: Protocolo 11949 (Isidro Francisco Rodríguez Altamirano), 391.

su descripción, hemos relacionado las obras realizadas por Francisco Zorrilla que pueden incluirse dentro de cada apartado, inclusive aquéllas que, por el momento, no se han localizado.

PINTURA DE CABALLETE

Ni qué decir tiene que este capítulo puede considerarse el de mayor importancia dentro de la pintura, y ello es así tanto por el volumen de obra realizada y, sobre todo conservada, como por la variedad de géneros que permite. Si bien suele pensarse que los artistas trabajaban “por encargo”, lo cierto es que también hacían obras sin que hubiese una petición previa, ya que sólo así quedaría justificada la existencia de tantas pinturas en los respectivos obradores a la muerte de su titular; de hecho, hemos constatado la existencia -al menos en Madrid- de mercaderes que comerciaban con estas obras, como José Casina y Bernardo Sánchez, quienes el 3 de abril de 1743 establecieron una compañía para poner una lonja, y entre los géneros que aparecen en la misma hay “christal, espejos, vidrios, estampas, pinturas, entallados, dorados para gavinete, salones y estrados”, así como también más de cien cuadros, entre paisajes y floreros⁶, actividad que ya existía en la centuria anterior, como podemos apreciar en el lienzo conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación que representa *La Cárcel de Corte* (h.1670), donde aparece un vendedor callejero de cuadros, instalado a las puertas del edificio:



La Cárcel de Corte (h. 1670), detalle

Siguiendo un esquema tradicional, hemos clasificado la pintura de caballete en retrato, imágenes religiosas, pintura de historia y naturaleza muerta y paisaje.

1.- RETRATOS

- *El príncipe Luis, a la edad de tres años* (1710)

⁶ A.H.P.: Protocolo 17105 (Marcos Antonio Pico), 42.

- *Don Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, obispo de Mondoñedo* (1727/1728).
- *Felipe V* (h. 1725)
- *Isabel de Farnesio* (h. 1725)
- *Autorretrato* (1734)
- *Calderón de la Barca*
- *Duque de Abrantes (borrón)*⁷*
- *Duque de Abrantes**
- *Autorretrato**
- *6 cabezas y medios cuerpos de retratos (borrón)**
- *20 figuras y cabezas (borrón)*⁸.*

2.- IMÁGENES RELIGIOSAS

Antiguo Testamento:

- *Abigail* (1732)
- *Débora* (1732)
- *Judit* (1732)
- *María* (1732)
- *Raquel* (1732)
- *Rut* (1732)
- *Destrucción de Sodoma**.

Advocaciones cristológicas y marianas:

- *Jesús Nazareno**
- *Jesús Nazareno* (1721)
- *Cristo crucificado* (1715)
- *Santo Entierro* (h. 1698)
- *Cristo resucitado (borrón)**
- *Escenas de la vida de la Virgen* (varias, anteriores a 1733)
- *Nacimiento de la Virgen* (1732)
- *Presentación de la Virgen* (1732)
- *Santa Ana dando lección a la Virgen* (1700/1710)
- *Encarnación* (1732)
- *Visitación* (1732)

⁷ Las obras señaladas con asterisco son las que aparecen en el inventario de los bienes de Francisco Zorrilla, cedidos por Manuela Tagle a Manuel Martínez Barranco el 20 de marzo de 1748. No hemos tenido en consideración aquéllas en las que, al no estar acompañadas de ninguna explicación, no se permite distinguir si fueron obras suyas o de otros autores. En la transcripción que figura en el anexo documental aparece la relación completa.

⁸ Incluimos en este apartado estos borrones, si bien es cierto que de tan escasa descripción no podemos asegurar que se trate de retratos o de imágenes religiosas.

- *Adoración de los Reyes (borrón)**
- *Purificación (1732)*
- *Sagrada Familia acompañada por ángeles músicos (1700/1710)*
- *Asunción de la Virgen (borrón)**
- *Coronación de la Virgen (1732)*
- *Inmaculada Concepción (1715)*
- *Nuestra Señora de Belén (borrón)**
- *Nuestra Señora de Belén (1731)*
- *Nuestra Señora de la Concepción**
- *Nuestra Señora de la Humildad (borrón)**
- *Nuestra Señora de la Portería (borrón)**
- *Nuestra Señora de la Portería (1733 y 1738/1739)*
- *Nuestra Señora de Valvanera (h.1730)*
- *Nuestra Señora de la Vega*.*
- *Virgen con el Niño**
- *Virgen con el Niño**
- *Nuestra Señora con el Niño en brazos (borrón)*.*

Santos:

- *Santa Catalina de Siena**
- *Santa Dorotea (borrón)**
- *Santa María Egipciaca**
- *La Magdalena, penitente (1700/1710)*
- *Santa María Magdalena**
- *Santa Teresa recibiendo la lección de su maestra sor María Briceño (1732)*
- *San Antonio**
- *San Antonio de Padua (h. 1712)*
- *Los milagros de las medallas de san Benito (anterior a 1733)*
- *Visión de la Trinidad por san Benito (1726)*
- *San Bernardino (1740/1741)*
- *San Buenaventura (h. 1712)*
- *San Diego de Alcalá (h. 1712)*
- *Éxtasis de san Felipe Neri⁹*
- *San Francisco de Asís (h. 1712)*
- *San Francisco Javier (borrón)**
- *San Juan Nepomuceno (1742/1747)*
- *Martirio de los santos Justo y Pastor (1732)*
- *San Nicolás de Bari (1731)*
- *Éxtasis de san Pedro Regalado (h.1710)*

⁹ Se trata del dibujo conservado en el Museo Nacional del Prado, no pudiendo asegurar si se trata del boceto de una pintura o de una estampa.

- *San Rafael**
- *San Silvestre bautizando a Constantino (1742/1747)*
- *San Vicente Ferrer y san Pedro abad (1714)*
- *20 santos (borrones)**

Iconografía de la Orden trinitaria:

- *San Juan de Mata (1716/1719)*
- *San Juan Anglico (1716/1719)*
- *San Guillermo Escoto (1716/1719)*
- *Beato Rogerio leproso (1716/1719)*
- *Beato Miguel Laínez (1716/1719)*
- *Beato Nicolás Gallo (1716/1719)*
- *Beato fray Nicolás de Thelesford (1716/1719)*
- *Beato fray Malaquíás de Santa Cruz (1716/1719)*
- *Beato fray Ricardo de Aberdeen (1716/1719)*
- *Beato padre fray Marcos Criado (1716/1719)*
- *Beato fray Arturo O'Neill (1716/1719)*
- *Beato fray Tomás Ashby (1716/1719)*
- *Beato fray Agustín de Casar (1716/1719)*
- *San Roberto de Knaresborough (1716/1719)*
- *Beato fray hermano Roberto Suye (1716/1719)*
- *Beato padre fray Eduardo de Knaresborough (1716/1719)*
- *Beato padre fray Gualterio de Adare (1716/1719)*
- *Santa Laura de San Pedro (1716/1719)*
- *Beato Hugo de San Victor (1716/1719)*
- *San Gilberto Escoto (1716/1719)*
- *San Roberto de San Juan Proto (1716/1719)*
- *San Francisco Ramsay (1716/1719)*
- *Beato padre fray Juan Cumino (1716/1719)*
- *Beato padre fray Alejandro Sufocard (1716/1719)*
- *San Martín el Bueno (1716/1719)*
- *San Osberto de la Santísima Trinidad (1716/1719)*
- *Guillermo, rey de Escocia (1716/1719)*
- *Historias de la vida de san Juan Bautista de la Concepción (8 lienzos, anteriores a 1733)*
- *Historias de la vida de san Juan de Mata (8 lienzos, anteriores a 1733)*
- *Jóvenes con tarjetas alusivas a la historia de los trinitarios descalzos (1725/1733)*
- *Fray Calixto de la Transfiguración (1725/1733).*

Otros

- *Anagrama de la esclavitud de Jesús Nazareno (1721)*

- *Ángel de la Guarda**
- *Padre Anselmo, abad* (h. 1730)
- *Padre Estrabo, abad* (h. 1730).

Alegorías:

- *Caridad romana (borrón)*.*

3.- PINTURA DE HISTORIA

En la introducción a este estudio decíamos que es en este apartado donde Poleró incluyó a Francisco Zorrilla, al hacer su *Tratado de la Pintura*. Es un género que exigía a los pintores un mayor conocimiento de su arte, pues no sólo debían dominar el dibujo y el uso del color, sino que una correcta composición exigía además disponer de conocimientos en materia de perspectiva, relaciones entre las figuras, caracterización de los personajes, expresiones faciales y gestuales, así como del mensaje que se quería transmitir con la pintura, especialmente en las de contenido religioso.

Al haber incluido estas últimas (escenas de la Biblia o de la vida de personajes sacros) en el apartado de imágenes religiosas, debemos distinguir dos grupos, las que conmemoran hechos históricos concretos (batallas, entradas regias, etc.) y aquéllas que reflejan escenas de carácter costumbrista, tanto religioso (procesiones y autos de fe, por ejemplo) como profano (juegos de niños, cuadros teatrales, etc.).

- *Batalla (borrón)**
- *Procesión del Corpus de Madrid*.*

4.- NATURALEZA MUERTA Y PAISAJE

Tradicionalmente han sido considerados géneros de menor importancia, aunque en los últimos años ha aumentado el interés de estudiosos y coleccionistas:

- *Bacalao*.*

PINTURA MURAL

Al referirnos a la formación de Francisco Zorrilla, hicimos alusión a la importancia alcanzada por la pintura mural a finales del siglo XVII en nuestro país tras la llegada de Mitelli y Colonna, quienes pusieron de moda las decoraciones a base de arquitecturas y perspectivas fingidas, que ampliaban el espacio real en un auténtico trampantojo.

El estilo importado por estos artistas fue adoptado de forma inmediata por los pintores de la Corte, en especial por Francisco Ricci, Francisco Herrera el mozo, Claudio Coello y Ximénez Donoso, recibiendo un nuevo impulso con la llegada de Luca Giordano, cuyo eco se percibe en las obras de Palomino, Árdemans, Juan Vicente de Rivera y tantos otros, y también en Zorrilla.

Tras el advenimiento de los borbones, las decoraciones murales continuaron en plena vigencia, si bien adaptándose a los cambios de gusto y a la lógica evolución estética, siendo de especial trascendencia las realizadas por Giacomo Bonavia en el segundo tercio del siglo XVIII y, entrando ya en reinados posteriores, por Corrado Giaquinto y Giambattista Tiepolo.

Un repaso a la nómina de artistas que hemos citado, nos hacen relacionar las pinturas que cubrían paredes y techos de edificios diversos con las decoraciones efímeras que tan de moda se pusieron por entonces; en efecto, muchos de los pintores aludidos se ocuparon de la realización de escenografías, arcos triunfales, etc., por lo que el carácter grandilocuente de este tipo de decoración no es en absoluto lejano al mundo teatral, sino todo lo contrario. Como quiera que Francisco Zorrilla se ocupó de ejecutar bastidores y tramoyas, retomaremos esta idea en el capítulo correspondiente.

La importancia de la decoración mural llegó a tal punto que casi todas las iglesias madrileñas estaban cubiertas de frescos, pudiéndose extender esta afirmación a otros territorios, especialmente aquéllos que tenían mayores vínculos con la Corte, lamentablemente perdidos hoy en su mayor parte,. Además, no hay que pensar que la pintura mural únicamente se utilizó para decorar cúpulas y bóvedas, sino que también cubrió buena parte de los paramentos de presbiterios y cruceros; asimismo fue utilizada para resaltar la ubicación de los retablos, tanto de los mayores como de los laterales en un buen número de iglesias, conservándose bastantes ejemplos en la zona riojana, especialmente de ángeles que parecen descender o sostener cortinajes, trampantojos que llegaron a fingir la cajonería de una sacristía, como el realizado entre 1750 y 1755 por Juan Francisco Borde en la sacristía del santuario burgalés de Santa Casilda¹⁰, retablos completamente simulados (iglesia de Santiago de Alcalá de Henares y Colegio de niñas huérfanas de Valladolid, entre otros), o un órgano, como el de la catedral de Almería, que vemos en la siguiente imagen:

¹⁰ A.C.B.: Santa Casilda. *Libros de cuentas 1712-1802*, 164v.



Decoración mural en la catedral de Almería

No sólo hay que lamentar la pérdida de estas decoraciones respecto a iglesias y conventos, ya que otro tanto debemos decir de las que cubrían los muros de tantos palacios, y que sólo nos han llegado en contadísimos casos, en su mayoría ligados a los edificios reales si bien, por las sucesivas remodelaciones, casi todas son posteriores al primer tercio del siglo XVIII.

Sin embargo, la documentación, crónicas y descripciones de viajeros, nos hablan de palacios y de casas bellamente ornamentadas, en los que muros, techos y mobiliario se adornaban con pinturas, tanto en Madrid como fuera de la Corte; así, cuando Gaspar Melchor de Jovellanos viajó a La Rioja en 1795, instalándose en Haro entre el 6 y el 18 de mayo, visitó a don Vicente Salamanca y nos dejó la siguiente descripción de su casa

“bello cuarto de hombre; éste, el estrado y la chimenea, pintados a la moda, bastante bien, por profesor del país”¹¹.

No sabemos quién pudo ser el autor de estas pinturas, ni en qué consistirían, pero el hecho de que la habitación tuviese este tipo de decoración indica hasta qué punto era habitual, pues como ya dijimos en su momento la pintura mural es muy abundante en La Rioja, habiéndose conservado un buen número de iglesias y ermitas que tienen decoradas sus paredes, cúpulas y bóvedas, estando convencidos de que otro tanto ocurriría con los edificios civiles, sobre todo en las grandes casonas solariegas, si bien en la mayoría de los casos se trataría de decoraciones arquitectónicas realizadas al temple.

Sin duda Francisco Zorrilla conoció este tipo de decoraciones desde su etapa de formación, llevándolas a cabo muy pronto. Precisamente su regreso a Haro en 1742 está vinculado con las de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

- *Camarín de la parroquia de Santa María*, en Portillo (Valladolid, 1715)
- *Capilla de San Francisco Javier*, en Portillo (Valladolid, 1716)

¹¹ PATERNINA GONZALO, Eduardo: *Op.cit.*, 65.

- *Sacristía de la basílica de Nuestra Señora de la Vega*, en Haro (La Rioja, 1742)
- *Cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega*, en Haro (La Rioja, 1745).

COMPOSICIONES PARA ESTAMPAS

El papel desempeñado por la estampa en el arte es de suma importancia, sobre todo porque permitió la rápida difusión de modelos, gracias a su bajo coste y a poder disponer de múltiples ejemplares de un mismo diseño.

Por otro lado, la sociedad postridentina impulsó su publicación, buscando con ello incrementar el fervor religioso hacia determinadas imágenes, pues raro era el domicilio donde no se encontraba alguna estampa, sobre todo de aquellas imágenes que contaban con mayor devoción: san Antonio, san José, santa Teresa, Jesús Nazareno, advocaciones diversas de la Virgen, etc., estampas que también se insertarán en ediciones del momento: libros de contenido religioso, constituciones de cofradías, etc.

Son también muy numerosas las estampas laicas, por lo general de tipo heráldico, laudatorio de algún personaje relacionado con la obra -autor, patrocinador, destinatario-, o de contenido científico, pues no en vano estamos en “El siglo de las Luces”, multiplicándose los textos sobre botánica, matemáticas, medicina, geografía ..., abundando aquéllos que cuentan con ilustraciones diversas sobre la materia que tratan.

Un repaso a los inventarios muestra que, en su mayoría, aparecen varias obras de este tipo en casas particulares; lo cierto es que su difusión no sólo se realizaba a través de cofradías, templos y conventos, sino que también se comercializaban; de hecho, hemos localizado diversos mercaderes dedicados a este negocio, como los ya citados José Casina y Bernardo Sánchez, así como Guillermo Bruno, que se autodenomina “mercader de estampas” y que tenía su tienda en la puerta del Sol¹².

El problema que plantea el estudio de las estampas es determinar su autoría, pues varias son las personas que intervienen en su ejecución, debiéndose distinguir entre el “inventor”, es decir, el autor de la idea, de la composición; el “dibujante”, la persona que ejecuta el diseño y el “grabador”, encargado de la realización de la plancha, del grabado a partir del cual surgirá la estampa.

Esta distinción no implica, necesariamente, que intervengan tres personas distintas en su elaboración, pues existen varios ejemplos -el nombre de Goya

¹² A.H.P.: Protocolo 13616 (Sebastián Gómez Sanabria), 423.

acude a la mente de todos nosotros- en los que una misma persona idea la composición, la dibuja y la graba.

Sin embargo, en la mayoría de los casos no ocurre así, y los grabadores (“lamineros” o “abridores de estampas” como se les denominaba en la época) acudían a los pintores en busca de ideas y de ayuda en la realización de los dibujos previos, ya que “el dibujo del tema a grabar era elemento fundamental, pues para el grabador era imprescindible para reproducirlo sobre la lámina de cobre”¹³. Lamentablemente, son escasos los ejemplares en los que aparecen sus nombres; la mayor parte de las estampas conservadas son totalmente anónimas o indican solamente el nombre del grabador, quizá porque “una vez grabada la lámina ésta pasaba a ser propiedad de quien la había encargado, y es posible que borrara los nombres de los autores”¹⁴.

Por ello, hay que poner suma atención a los datos que aparecen en las firmas conservadas, pues suelen ser bastante precisas y reales, lo que, bien mirado, resulta totalmente lógico, pues si el autor de una composición viese luego que en la estampa figuraba que había sido realizada por el grabador, naturalmente habría protestado, máxime ante la difusión alcanzada por la obra.

Por regla general, como hemos dicho, la estampa aparece firmada por el grabador, que añade a su firma los términos “scipit” o “sculptit”; también suele aparecer el del autor del dibujo, identificado por el término “delineavit”, pudiéndose unir ambos en una misma persona, por ejemplo, en Juan Bernabé Palomino o Matías de Irala, a continuación de cuyos nombres aparecen las abreviaturas “del. et scipt.”. Pero, como hemos visto, ello no implica que estas personas sean los autores de la composición, quienes aparecen identificados por el término “invenit”; es verdad que en algunas de las estampas de los grabadores antes citados aparecen como sus inventores, pero así lo hacen constar expresamente, lo que nos lleva a pensar que cuando ello no sucede, figurando como dibujantes-grabadores o como grabadores, es porque sólo se encargaron de estos menesteres y fue otra persona quien dio la idea para el diseño, debido a varias razones: encontrarse en los inicios de su carrera, con las inseguridades propias del principiante, prefiriendo contar con la idea de artistas más asentados o, por el contrario, haber llegado a un periodo de madurez, en el que los encargos se multiplican, por lo que prefieren delegar parte de su trabajo en otras personas; una tercera razón vendría dada en función del comitente, al encargar una nueva plancha de un modelo preexistente, por lo que el grabador debe respetar al artista que realizó la composición primitiva, y no adueñarse de su autoría.

¹³ CARRETE PARRONDO, Juan: *Op.cit.*, 219.

¹⁴ *Ibidem*, 223.

Mayor complejidad supone que algunas estampas aparezcan firmadas con el término “fecit”, al ser difícil discernir hasta qué extremos llega la autoría de la persona que rubrica la lámina con dicha expresión.

Como más adelante veremos, Francisco Zorrilla se dedicó a la realización de dibujos para ser grabados durante buena parte de su carrera, encontrando ejemplos de estampas puramente devocionales y otras que aparecen insertas en publicaciones diversas.

- *Alegoría de la Casa Farnesio* (1717)
- *Jesús de Medinaceli rescatado* (1721/1726)
- *San Millán, Patrón de España* (1724)
- *Urna de las reliquias de san Millán* (1724)
- *Piedra ochavada del sepulcro de san Millán* (1724)
- *Fray José de San Benito* (1725)
- *Nuestra Señora de Montserrat* (1725)
- *Visión de santa Gertrudis la Magna* (1732)
- *Corazón de santa Gertrudis con el Niño Jesús* (1732)
- *Nuestra Señora de la Vega, de Haro* (1732).

DECORACIONES EFÍMERAS

Es éste uno de los capítulos más interesantes de la pintura barroca, y que en los últimos años ha merecido la atención de un buen número de estudiosos que se han ocupado en investigar el mundo de la “fiesta”, entendida ésta en sus múltiples facetas, religiosas y profanas, privadas y multitudinarias, debidas a un acontecimiento excepcional o a una festividad fija en el calendario; basándose en las relaciones que se hicieron de tales eventos, de grabados realizados al efecto, de las descripciones de los cronistas, o de su eco en la *Gazeta de Madrid*, nos han presentado una imagen de nuestras ciudades -en especial de las vinculadas con la Corte-, alegre y bulliciosa incluso en los acontecimientos más dramáticos y solemnes como puede ser un auto de fe, unas exequias fúnebres o la proclamación de un soberano, pues todo aquel que era “alguien” tenía la obligación de asistir, para ver y ser visto, y el pueblo llano se acercaba cuanto podía para poderse llevar una impresión de primera mano de lo que allí había sucedido.

En muchas de estas celebraciones la ciudad se adornaba con sus mejores galas, los balcones se cubrían de reposteros y tapices, y las calles de decorados realizados al efecto; son las llamadas arquitecturas efímeras, que en forma de arcos triunfales y altares se levantaban en determinados lugares por donde iba a pasar la comitiva, tanto regia, en el caso de entradas solemnes de los soberanos (en su proclamación, matrimonio, nacimiento de un infante, salidas en acción de gracias a la basílica de Atocha, etc.), como religiosa, bien fuera de las procesiones anuales, sobre todo la del Corpus, o de las organizadas con motivo de las nuevas

canonizaciones (san Isidro, santa Teresa ...) o la traslación de sus reliquias e imágenes (san Juan de Mata, Nuestra Señora de Montserrat ...).

Las trazas para estas arquitecturas fueron realizadas, en muchos casos, por los maestros mayores, del Rey o de los ayuntamientos, como Pedro de Ribera o Teodoro Árdemans, ocupándose de su decoración los pintores de mayor prestigio de la época, como Antonio Palomino o el propio Árdemans, por ejemplo, quienes desarrollaban programas iconográficos de suma complejidad, alternándose textos (jeroglíficos, emblemas ...) e imágenes, de carácter puramente ornamental (grecas, floreros, angelotes, etc.,) o con un contenido simbólico, tendentes a ensalzar a la dinastía reinante, si bien haciéndola formar parte de una continuidad histórica, como lo demuestra el que los arcos triunfales y altares que se levantaron en el portal de la Taconera de Tudela en 1714 con motivo de la entrada de la reina Isabel Farnesio, se adornasen con “pinturas que fingían estatuas de los primeros reyes de Navarra”¹⁵.

En cualquier caso, lo que parece claro es que en modo alguno debemos considerar estas obras como intrascendentes, pues mucho era lo que los artistas se jugaban en su ejecución, y por ello los encargos recaían en las principales figuras; de hecho, sabemos que el ayuntamiento de Alcalá de Henares quedó tan satisfecho con las trazas ejecutadas por José Arredondo, maestro de obras y arquitecto, para conmemorar la entrada regia en 1739, que en recompensa el 13 de febrero de 1740 le nombraron alarife vitalicio de la ciudad¹⁶.

Asimismo, habría que incluir en este apartado determinados elementos que formaban parte de la comitiva, contribuyendo a hacerla más atractiva: son los carros triunfales, las tarascas, los gigantones, etc., y si bien son las tarascas las que por el momento parece que han despertado un mayor interés en los historiadores que se han acercado al mundo de la fiesta, sobre todo por el papel que desempeñaban en la procesión del Corpus, no hay que desdeñar la importancia que debieron de tener en su momento los carros triunfales, como se pone de manifiesto en la serie de lienzos ejecutados por Domingo Martínez (1748-1749) donde se reproducen los festejos que se llevaron a cabo en Sevilla con motivo de la proclamación de Fernando VI, cuadros que nos permiten documentar no sólo el impacto que estas “máquinas” debían de causar en el público asistente al evento, sino que nos sirven para ratificar la importancia dada a su decoración pictórica, que prácticamente llena por completo la superficie de estos carros¹⁷.

¹⁵ ALANZA LÓPEZ, José Javier: “Fiesta, arte y sociedad en la Navarra barroca”. TORRIONE, Margarita (2000.): *Op.cit.*, 510.

¹⁶ HEREDIA MORENO, María del Carmen: “Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V”. TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 453-464.

¹⁷ Reproducidos en PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y VIÑA DÍAZ, Sofía: “La máscara del mundo abreviado de Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII”. TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 477-493.

No obstante lo anterior, habría que diferenciar entre los encargos oficiales y los privados; los primeros fueron promovidos fundamentalmente por los ayuntamientos, que han sido los más estudiados no sólo por su mayor trascendencia y por la mayor importancia de los ejecutantes, sino por estar mejor documentados, al haberse conservado algunos de los diseños, contratos o documentos de pago en los archivos municipales correspondientes.

Por lo que respecta a los privados, fueron realizados por corporaciones e instituciones diversas: gremios, cofradías, órdenes religiosas ... En algún caso, como las procesiones del Corpus o por la canonización de san Isidro en Madrid, de las que conservamos descripciones precisas, conocemos quiénes fueron los comitentes, el lugar exacto donde se levantaban los diferentes arcos o altares, e incluso sus elementos ornamentales, pero en la mayoría de los casos sólo sabemos que en una fecha concreta, y para celebrar un evento determinado, las calles y edificios se cubrieron de decoraciones fingidas.

Si los encargos oficiales recayeron en arquitectos y pintores reales, en el caso de los privados, si bien -como apuntábamos más arriba- se nos oculta su autoría y la descripción de los elementos ornamentales que presentaban, tenemos algunas referencias que nos llevan a pensar que en este caso los trabajos fueron realizados por gentes de profesiones diversas, sobre todo por pintores, quizá de segunda fila, que se autodenominan “altareros”, como Domingo Riesgo, fallecido el 15 de abril de 1726 en el derrumbe del colegio de Santo Tomás¹⁸, o Ignacio Martínez, que trabajó en los adornos de la iglesia del convento carmelita de San Hermenegildo en los festejos celebrados en 1727 con motivo de la canonización de san Juan de la Cruz¹⁹, llegando a existir un “gremio de altareros y alquiladores de menaje” cuyas juntas se celebraban en el convento de Santo Tomás de Aquino²⁰.

De estas obras también se ocuparon los carpinteros quienes, al igual que los pintores citados, debían de tener algunos objetos decorativos ya elaborados que eran reutilizados en distintas ocasiones; ello justificaría que entre los bienes que el carpintero Juan Bautista Tizón aportó a su matrimonio con María Sánchez, el 16 de mayo de 1733, aparezcan “trastos de altarería”²¹, al igual que sucede en el capital del pintor Antonio Fernández, al casarse con Teresa Ortiz, el 3 de febrero de 1731, donde aparecen pinturas en cartón y plumajes²².

¹⁸ A.P.SC.: *Libro de difuntos 1726-1740*, 11.

¹⁹ B.N.: Mss. 3651.

²⁰ A.H.P.: Protocolo 14776 (Gaspar Rodríguez Barrera), s/f. El documento es de fecha 24 de mayo de 1720.

²¹ A.H.P.: Protocolo 15079 (Eugenio Fernández Rivera), 118.

²² A.H.P.: Protocolo 16441 (Manuel Belinchón), 7.

Por otro lado, las decoraciones efímeras no son sólo arcos y carros trifunfales, altares y similares, sino que también podríamos encuadrar en este capítulo los monumentos que se instalaban en iglesias y parroquias en Semana Santa, sobre todo el día de Jueves Santo, para la adoración del Santísimo, pero también en otras fiestas del calendario litúrgico en las que se representaban autos sacramentales, para celebrar el Corpus, la Navidad o la Asunción de la Virgen.

Documentados desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX, su momento de mayor apogeo va de finales del siglo XVII a mediados del XVIII, como el realizado por Matías de Ollora para la iglesia de Santa Cruz de Najera, entre 1740 y 1748²³, el de Francisco Ricci para la catedral de Toledo²⁴ o los de Ventura Rodríguez, con pinturas de Luis González Velázquez y de Alonso Cano para el convento de San Gil²⁵. Lamentablemente, su carácter efímero ha hecho que sean muy pocos los que han llegado hasta nuestros días, y menos aún completos, como el que, aunque desmontado, conserva la parroquia de Soto en Cameros (La Rioja), cuyo aspecto debería de ser similar al túmulo funerario *La muerte de Carballeda*, realizado por Tomás de Montesino en 1722 y que, procedente del santuario de Nuestra Señora de la Carballeda de Rionegro del Puente (Zamora), pudo verse en la exposición “La VII Iglesia” del palacio Gaudí en Astorga (León) con motivo de la celebración en dicha ciudad de la edición de *Las edades del hombre* en el año 2000, o al conservado en la iglesia de La Torre de Esteban Hambrán (Toledo), fechado en 1753²⁶.

A través del análisis de los libros parroquiales, parece claro que tal monumento se instalaba en todas las iglesias, pudiendo darse varias posibilidades: que se contase con uno propio, que se alquilase a otro templo que tuviese más de un ejemplar, o a los carpinteros-pintores especializados en estos trabajos, o que cada año el carpintero local hiciera una simple estructura de madera, que posteriormente sería engalanada²⁷, teniendo constancia de que o bien las distintas piezas estaban pintadas o bien adornadas con “papelotes pintados”.

De tal modo era fija su instalación que en el pavimento de algunos templos quedan las marcas de los lugares donde quedaba ensamblado, como en la catedral de Calahorra, y en los libros de fábrica constan los pagos que todos los

²³ A.P.Naj.: *Libro de fábrica 1729-1776*, s/f.

²⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: “Los monumentos o “perspectivas” en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”. *P.V.* nº 190 (1990), 519.

²⁵ CORRAL, José: *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1979, 25 y 53.

²⁶ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Un catafalco rococo en la Torre de Esteban Hambrán. *Goya* nº 155 (1980), 272-279.

²⁷ CEA GUTIÉRREZ, Antonio: “Fiesta, función, regocijos: claves religiosas y lúdicas en la sociedad rural salmantina del siglo XVIII. *La obra de quita y pon*”. TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.* 127-143.

años se hacían a distintos oficiales (en general, carpinteros), por montar y desmontar el monumento.

También tenemos que recoger aquí los catafalcos y capillas ardientes que se levantaron en distintas ciudades por el fallecimiento de los miembros de la familia real: Luis XIV, María Luisa Gabriela de Saboya, Luis I, Felipe V ...

En un deseo de enfatizar su importancia, hemos dejado para último lugar las decoraciones teatrales: telones, bambalinas, tramoyas y objetos diversos que, una vez pintados, contribuían a dar mayor verosimilitud a los escenarios. Aunque en su momento insistiremos en ello, queremos subrayar la importancia que el teatro tuvo en la sociedad barroca, y que muchas fueron las compañías de cómicos que representaban sus funciones tanto en la Corte como en provincias, y que no sólo existían teatros estables en los Reales Sitios o dependientes de los ayuntamientos, sino que también los había en un buen número de palacios y casas de nobles y de familias acomodadas, según podemos comprobar por los inventarios conservados como, por ejemplo, el de Carlos Felipe Spinola, marqués de los Balbases, en el que aparecen diversas mutaciones, bastidores, frontis, etc.²⁸ o el de José Fernández de Velasco, duque de Frías, donde también se incluyen decoraciones teatrales diversas²⁹.

Tenemos documentada la presencia de Francisco Zorrilla realizando decorados teatrales para las siguientes obras, en Madrid:

- *Fieras afemina amor*, en el Coliseo del Buen Retiro (1724)
- *El Hijo del Sol, Faetón*, en el Coliseo de la Cruz (1737)
- *Alejandro en las Indias*, en el Coliseo del Buen Retiro (1738).

DECORACIÓN DE INTERIORES, MUEBLES Y COCHES

Al hablar de la pintura mural ya hicimos referencia a que, con toda seguridad, los palacios y casas principales de nuestras ciudades y villas tendrían las estancias principales decoradas con frescos o al temple. Por otro lado, y algunos ejemplos se han conservado, los muebles también fueron objeto de decoración pictórica, por lo general insertando tablas pintadas, que pueden apreciarse en camas, sillas, armarios, chimeneas, etc. y, claro está, en los biombos que, con sus diversas hojas, permitían al pintor desarrollar ampliamente sus facultades; citaremos, como ejemplos, el “escritorio con trece láminas de fábulas de diferentes tamaños, en las gavettas, puerttas y tapa” que aportó como dote María Antonia Fernández de Córdoba, hija del marqués de Canillejas, para su matrimonio con Fernando Villarroel³⁰, o el oratorio portátil que figura en el

²⁸ A.H.P.: Protocolo 16158 (Manuel Rafael Mayoral), 1026-1028.

²⁹ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 66.

³⁰ A.H.P.: Protocolo 13983 (Francisco Lázaro Mayoral), 603.

capital de Baltasar Ortiz de Moncada, previo a su matrimonio con Antonia Valdés, pintado por Pedro Baena, con las representaciones del *Padre eterno*, en el techo, *Nuestra Señora de la Concepción*, en el centro, *San Antonio* y *San Francisco Javier*, en los laterales, y *San Diego de Alcalá* y *San Pascual Bailón*, en las puertas³¹.

También los instrumentos musicales sirvieron de soporte para los pintores, quienes utilizaron las maderas de sus cajas para desarrollar su actividad, a veces con escenas encuadradas en tarjetas, como decíamos de los muebles, pero también con guirnaldas y, en el caso de los órganos, cuyo tamaño da al pintor mayores posibilidades, encontramos lienzos encastrados, como el existente en el convento de Trinitarios Calzados de Madrid que, tras la desamortización, fue desmontado, sabiendo que estaba adornado “con varias pinturas y otros objetos de escultura, de madera dorada, y otros de bronce dorados”³² o el ya aludido de la parroquia de Santo Tomás de Haro (La Rioja), que contiene una pintura de *Santa Cecilia*, como vemos en la siguiente imagen:



Órgano de la parroquia de Santo Tomás, en Haro (La Rioja)

Si bien no se trata propiamente de mobiliario, incluimos en este apartado la decoración de coches, carrozas y sillas de manos, vehículos que en este periodo alcanzarían una tremenda importancia y, si bien estaban limitados por la pragmática contra el lujo, se ha calculado que en 1684 había en Madrid alrededor de 1.120 coches³³, aumentando durante el siglo XVIII, pues a pesar de los conflictos bélicos se estima que en 1746 había más de 1.500³⁴, cifras que no nos parecen excesivas dado el crecido número de maestros de coches que tenemos documentado. Además, hay que tener en cuenta que, aunque estaban reservados a personas pertenecientes a una categoría social elevada, era frecuente que aquéllas de rango superior tuviesen más de un ejemplar, como puede comprobarse por los

³¹ A.H.P.: Protocolo 13411 (Manuel Sánchez Pedraja), 334.

³² A.A.BA.: Legajo 35-7/1.

³³ FAYARD, Janine: *Op.cit.*, 468.

³⁴ AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Op.cit.*, 70.

inventarios conservados, como el de Juan Crisóstomo Rozas Puente, de 1717, en el que constan seis coches chicos, uno grande, cuatro calesas y siete volatines³⁵, así como que en las Reales Caballerizas habría bastantes, concediéndose su uso a determinadas personas en función de su cargo, como ocurriría con el tenor Farinelli, tras su llegada al servicio de Felipe V.

Por algunos ejemplos conservados o documentados, sabemos que algunas de sus partes estaban pintadas y no cabe pensar que de estos menesteres se ocuparan los artistas de segunda fila, pues las que decoran la silla de manos conservada en Patrimonio Nacional están atribuidas a Corrado Giaquinto, siendo de Luis Paret y Alcázar las de la silla que forma parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional; igualmente se ha afirmado que Pedro Rodríguez de Miranda “en sus ratos de expansión y como divertimento se entretenía pintando tableros con fábulas y adornos para coches y carrozas”³⁶ y hemos documentado que fray Matías de Irala realizó “la pintura de los coches de boda del exmo. señor príncipe Pío”, hijo de la marquesa de Castelrodrigo, por valor de 4.800 reales, de los cuales se le adeudaban 1.000 a la muerte de la marquesa, deduciéndose su importe de los bienes de la herencia³⁷.

Asimismo, conservamos algunos ejemplares de sillas de manos con decoración pictórica en la hermandad del Refugio, con sede en el hospital de San Antonio de los Alemanes (Madrid), una berlina en el ayuntamiento de Tudela (Navarra), procedente del marqués de San Andrés³⁸ y, entre otras, tenemos documentadas una “estufa”³⁹ con tableros “de buena pintura” que formaba parte de los bienes de José Fernández de Velasco, condestable de Castilla y duque de Frías⁴⁰, otra estufa dorada y pintada de flores perteneciente al conde de Fuensalida⁴¹ y un cupé⁴² pintado por Felipe López, maestro dorador y pintor, por cuyo trabajo cobró 600 reales de la testamentaría del duque de San Pedro⁴³.

Por último, queremos añadir que estos coches se reprodujeron, a escala, como modelos o juguetes, según podemos ver, por ejemplo, en el cuadro de *La*

³⁵ A.P.H.: Protocolo 15018 (Antonio Paredes Lezama), 209. Creemos que el término volatín debe entenderse como silla volante que, según la Academia es “un medio coche con un asiento, en que caben dos personas, puesto sobre dos varas, con dos ruedas, y regularmente le tira un caballo, puestas las puntas de las varas sobre la silla” (*Diccionario de la lengua castellana*).

³⁶ MORALES Y MARÍN, José Luis: *Op.cit.*, 71.

³⁷ A.H.P.: Protocolo 14948 (Francisco Blas Domínguez), s/f.

³⁸ Aparece reproducida en GARCÍA GAINZA, M^a Concepción: *Catálogo monumental de Navarra*. Príncipe de Viana, Pamplona 1980, I, 367, 601-602.

³⁹ Especie de carroza grande, cerrada y con cristales (R.A.E.).

⁴⁰ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 66.

⁴¹ A.H.P.: Protocolo 12817 (Hernando Villanueva), 438.

⁴² Especie de coche cerrado, que sólo tiene un almohadón a la testera y no tiene asiento en la parte de delante (R.A.E.).

⁴³ A.H.P.: Protocolo 14992 (Francisco Nicolás Cascajedo), 197.

familia de los duques de Osuna, de Goya, habiendo localizado un ejemplar que ha circulado por el mercado anticuario madrileño en los últimos años.



Coche de juguete pintado

RESTAURACIÓN DE PINTURAS

Aunque en principio pueda parecer que la conservación y restauración de las obras de arte es una preocupación moderna, lo cierto es que su práctica viene de antiguo y que en el siglo XVIII era una actividad bastante frecuente ya que no sólo se refería al puro trabajo de conservación, sino que también incluía el de su adecuación a nuevos espacios expositivos, agrandándolas o acortándolas.

Ciñéndonos exclusivamente a los primeros, las pinturas siempre han sufrido daños por causas diversas: golpes, humedades, incendios ... Ello llevó a que varios de los pintores -algunos de ellos reales- se dedicasen a tareas de restauración, especialmente necesarias tras el incendio acaecido en el Alcázar madrileño la Nochebuena de 1734, y a que otros muchos se ocupasen de retocar pinturas y frescos, deteriorados por el paso de los años y las inclemencias del tiempo.

No cabe ninguna duda de que, con estos trabajos, los pintores que se ocupaban de la restauración, aprendían sobremanera de los artistas pretéritos, pues podían permitirse el lujo de examinar detenidamente sus obras, conociendo gracias a ello las técnicas empleadas en su ejecución.

Francisco Zorrilla fue uno de los pintores que realizaron estos menesteres, documentándole ejerciendo esta actividad tanto en Madrid como a su regreso a Haro, y ocupándose de la restauración de pintura mural y de caballete.

- *Oratorio del Ayuntamiento de Madrid* (1732)
- *Pinturas del Ayuntamiento de Haro* (La Rioja, 1744)
- *Santo Cristo, oratorio de la cárcel de Haro* (La Rioja, 1747).

DORADO, POLICROMADO Y ESTOFADO DE RETABLOS E IMÁGENES

Aunque, como apuntamos en su momento, no tenemos constancia de que Francisco Zorrilla se dedicase a estas tareas, no dudamos de que pudo realizarlas, o por lo menos, que tendría los conocimientos suficientes para haberlas llevado a cabo, pues de ellas se ocupó su maestro Manuel Ortiz de Puelles y sin duda le enseñaría la técnica precisa. Al localizar a un dorador llamado Francisco de Haro trabajando en estos años en Madrid⁴⁴ pensamos que pudiera tratarse de nuestro pintor y que se le diese el apelativo de su villa natal, pero la documentación manejada nos ha hecho descartar tal posibilidad⁴⁵.

Asimismo, tampoco podemos olvidar que la ocupación de Benito de Prádena, uno de los testigos al enlace de Francisco Zorrilla con Manuela Tagle, era la de pintor de retablos.

En cualquier caso, en un momento de claro predominio de los retablos arquitectónicos y escultóricos, el papel desempeñado por las personas que se ocupaban de su dorado y policromía fue de suma importancia, pues aunque los retablos se ensamblaran en madera de su color, tan pronto las disponibilidades económicas lo permitían se encargaba la obra de su dorado y policromado así como el estofado de sus imágenes y relieves.

Sabemos que existieron profesionales dedicados en exclusiva a estas ocupaciones, como José Bravo y Fernando López de Sagredo, vecinos de Burgos, quienes realizaron el dorado del retablo del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja) y el estofado de sus imágenes en 1741⁴⁶, documentando a muchas personas con esta profesión en el Madrid de esta época, como Manuel Roa⁴⁷, Francisco Alonso⁴⁸, Próspero Mórtoles⁴⁹, etc.

Sin embargo, en otros casos, podemos encontrar a un artista realizando actividades pictóricas propiamente dichas y, al mismo tiempo, trabajando como dorador, como ocurre con Pedro Franco⁵⁰ o Juan Vargas⁵¹, que se autodenominan

⁴⁴ A.P.SS.: *Libro de fábrica 1692-1709*, 404. En la cuenta que Jerónimo Morera, presbítero mayordomo de las parroquias de San Sebastián y San Lorenzo, presenta por los años de 1702 a 1708, se incluye un pago de 120 reales a “Francisco de Haro, maestro pintor, por el coste de pintar el frontal de la Capilla donde está la pila baptismal”, firmando el recibo correspondiente el 25 de julio de 1707.

⁴⁵ Francisco de Haro, encontrándose enfermo, otorgó declaración de pobre el 3 de diciembre de 1707. (A.H.P.: Protocolo 14218 (Domingo de Munilla y Zuazo), 582).

⁴⁶ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 112.

⁴⁷ A.H.P.: Protocolo 16848 (Joaquín Becerreiro Quiroga, 317

⁴⁸ A.H.P.: Protocolo 15293 (Juan Manuel Huete), 185.

⁴⁹ A.H.P.: Protocolo 16237 (Manuel José Estévez), 25 y 91.

⁵⁰ A.H.P.: Protocolo 15214 (Tomás Nicolás Maganto), s/f y 15689 (Juan Polo), 735.

⁵¹ A.H.P.: Protocolo 15530 (Pedro Pareja) s/f.

“pintor y dorador”, si bien no sabemos con seguridad si se ocuparon de algo más que de la policromía de retablos, lo que no ocurre con los ya citados Manuel Ortiz de Puelles o Manuel Martínez Barranco, de quienes sí tenemos constancia de su actividad en otros menesteres pictóricos.

OTRAS

Variadas, y de suma importancia, son las posibilidades pictóricas que se abrían a los artistas dieciochescos, pero no acaban con las hasta aquí detalladas, pues en un mundo recargado y exuberante como fue el de dicha sociedad, nos falta por tratar un apartado de suma importancia: la moda.

Cuando hablamos de los cambios que supuso la llegada al trono de la nueva dinastía, apuntábamos cómo su advenimiento había conllevado una modificación de los gustos, costumbres, diversiones y modas. Se modifican los trajes, aparecen las grandes pelucas y se multiplican sobremanera las joyas y ornamentos. Aunque su origen se remonta a siglos atrás, es ahora cuando dos objetos van a tener un amplio desarrollo: las joyas con pinturas y los abanicos.

La decoración de las primeras estaba a cargo de una serie de pintores que se especializaron en la miniatura, llevando a cabo su actividad en soportes diversos, por lo general naipes y cobres, aunque también vitela y marfil, que se insertaban en toda suerte de objetos: dijes, anillos, broches, cajas, ... realizados en materiales diferentes: oro, plata, marfil ... Si bien en los siglos precedentes recibían el nombre de “pequeños retratos” cuando se realizaban al óleo, y “miniatura” cuando eran gouaches, a partir del siglo XVIII este último término modifica su significado, pasando a entenderse como tal toda pintura delicada de pequeñas dimensiones⁵². Entre los pintores que en la primera mitad del siglo XVIII se dedicaron a estos menesteres, destaca Francisco Antonio Meléndez que en 1723 sería nombrado pintor honorario del Rey en la especialidad de miniaturas⁵³, aunque trabajó igualmente para particulares, como la pintura sobre marfil con la imagen de Nuestra Señora de la Portería de Ávila, realizada en 1727⁵⁴.

Por lo que respecta a los abanicos, muchos han sido los estudios que se les han dedicado si bien, más que al objeto en sí, han versado sobre su uso y su

⁵² ESPINOSA MARTÍN, María del Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1999.

⁵³ MATILLA, José Manuel: “Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del antiguo régimen”. *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Ministerio de Educación y Cultura/Museo del Prado, Madrid 2000, 20.

⁵⁴ SAN ANTONIO, Fray Juan de: *Historia de la nueva, admirable y portentosa imagen de Nuestra Señora de la Portería de Ávila y de su fiel camarero fray Luis de San José*. Imprenta Santa Cruz, Salamanca s/f (la censura, abril de 1739), 177.

lenguaje, íntimamente unido al mundo del cortejo y del juego amoroso. Sin embargo, en lo que a nosotros nos atañe, no debemos olvidar que el abanico presenta dos partes, las varillas y el país, en el que los pintores mostraban su destreza como tales.

De su importancia en este momento nos dan buena cuenta los inventarios estudiados, en los que es un objeto que aparece con bastante asiduidad, incluyéndose en el capítulo denominado con el precioso y dieciochesco título de “chucherías femeninas”⁵⁵, llegando a formarse verdaderas colecciones, como la que disponía la reina Mariana de Neoburgo, en cuya testamentaria aparecen cerca de 400 abanicos, que legó a sus camareras y a su sobrina Isabel Farnesio, llegando a disponer esta última de 1.626 abanicos que, a su muerte en 1766, fueron valorados en 184.294 reales⁵⁶.

Tenemos constancia de que hubo artistas que se ocuparon exclusivamente de su ejecución, lo que justifica la denominación de “pintor de abanicos” o “pintor y abaniquero” que reciben, entre los que encontramos, por ejemplo, a Francisco Mata Huerta⁵⁷, Francisco Peña⁵⁸, Francisco Álvarez, Jacinto y Pedro Trigo o Juan Rivera, citados en capítulos anteriores, llegando en algún caso a ser nombrados “pintor de abanicos de la reina”, como Alonso Sevillano que poseía tal título en 1731⁵⁹, Bernardo del Castillo en 1732 y Juan Ruiz Soriano en 1733⁶⁰; aunque los pintores especializados en la decoración de abanicos ya abundaron en el Madrid del siglo XVII, llegando a intentar formar un gremio propio⁶¹ y ocupándose rara vez de otras actividades pictóricas; en la primera mitad del siglo XVIII, por el contrario, en algún caso también realizaron pintura de caballete o mural⁶².

Como apuntamos en su momento, pensamos que a su llegada a Madrid, Francisco Zorrilla pudo ocuparse de la realización de pinturas para abanicos, dada la relación que mantuvo con varias personas que tuvieron esta ocupación; asimismo, y quizá fruto del vínculo con el miniaturista Francisco Meléndez, también debió de ocuparse de pintura para joyas,

⁵⁵ A.H.P.: Protocolo 16775 (Francisco Antonio Díaz Remón Moncada), 308.

⁵⁶ ARMSTRONG, Nancy: “Los abanicos del Museo Lázaro Galdiano”. *Goya* nº 193-195 (1986), 134.

⁵⁷ A.H.P.: Protocolo 14915 (Manuel Naranjo), 1.

⁵⁸ A.H.P.: Protocolo 15145 (Pedro Campillo), 251.

⁵⁹ A.H.P.: Protocolo 16475 (Baltasar Frías), 169.

⁶⁰ ATERIDO, Ángel: “No sólo espas y lises: señas de las colecciones de pinturas de Felipe V”. *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2004, I, 297.

⁶¹ PÉREZ DE LAS HERAS, María del Carmen: *Op.cit.*, 50-55.

⁶² VALVERDE, José Luis: *Abanicos del siglo XVIII en las colecciones de Patrimonio Nacional*. Patrimonio Nacional, Madrid 2010, 35.

- *Relicario con las imágenes de Jesús Nazareno y la Inmaculada Concepción* (h.1722).

así como con otra serie de objetos, como estandartes, varas e insignias.

Al hacer referencia a los distintos acontecimientos que rompían la rutina de nuestras ciudades y villas, aludimos a los múltiples eventos de carácter religioso que tuvieron lugar en aquella época; a las procesiones y ceremonias de carácter excepcional, como las de canonizaciones, traslaciones de reliquias y de imágenes, solemnes inauguraciones de templos, etc., venían a sumarse aquellas fiestas que periódicamente celebraban las diferentes corporaciones, hermandades, gremios, cofradías, etc.

En los inventarios de los bienes que contaban dichas agrupaciones, suele aparecer una serie de objetos imprescindibles para su correcto funcionamiento, unos por ser necesarios para las celebraciones litúrgicas: los precisos para el altar, las ropas de los sacerdotes ...; otros, para el adorno de sus imágenes patronales: vestidos, tocas, rosarios, rostrillos y coronas para la Virgen y el Niño; flores, ramos y ángeles para los altares ... y estandartes para las procesiones o para uso en oratorios particulares⁶³.

Su estructura era prácticamente la misma en todos los casos, y se ha mantenido hasta nuestros días, consistiendo por lo general en una imagen religiosa, o en un elemento que la simbolice o que represente a la congregación, enmarcada en una tela y sujeta a una vara.

La riqueza de los elementos que componen un estandarte dependerá de las posibilidades económicas del comitente, aunque lo normal es que se trate de una vara de plata, que las telas con que están confeccionados sean de calidad (damasco, terciopelo, etc.) y que las imágenes estén bordadas o pintadas.

Como quiera que pensamos que, en definitiva, el elemento central es un lienzo pintado, hemos considerado los estandartes realizados por Francisco Zorrilla como si fueran cuadros, sin tener en cuenta su función, por lo que han sido incluidos dentro de las obras religiosas; no obstante, y sin pretender ser reiterativos, queremos dejar constancia de que realizó, que sepamos, los siguientes:

- *Portillo* (Valladolid, 1715).
- *Congregación de esclavos de Jesús Nazareno* (Madrid, 1721).

⁶³ Como, por ejemplo, el que figura en el capital de José Gómez para su matrimonio con Ana María González, donde se incluye “un estandarte de damasco, y sus borlas de seda, pintado en él la insignia de Nuestra Señora y san Pedro a los pies” (A.H.P.: Protocolo 15669 (Juan Rodríguez Vizcaíno), 857).

Dejando aparte las decoraciones centrales de los estandartes, también las varas estaban frecuentemente pintadas, tanto las que portaban estos pendones, como las que utilizaban las corporaciones para otros fines, por ejemplo, como señas de identificación en las procesiones o cuando los cofrades salían a pedir.

Al no haberse conservado, no sabemos cómo serían las ejecutadas por Francisco Zorrilla, pero suponemos que no distarían mucho de las que, procedentes de la cofradía de las Ánimas de la iglesia de la Asunción de Carrascal (Zamora) pudimos apreciar en la exposición de *Las edades del hombre*, celebrada en la catedral de Zamora en el año 2001⁶⁴.

- *Insignias para la cofradía de las Benditas Ánimas*, en Haro (La Rioja, 1746).
- *Vara para la cofradía de San Felices*, en Haro (La Rioja, 1747).

Como hemos detallado, muchas y variadas fueron las posibilidades de trabajo que se ofrecían a los pintores del siglo XVIII, lo que justifica lo abundante de su nómina, a pesar de que tuvieron que enfrentarse a crisis económicas periódicas que frenarían los encargos.

Analizando las obras realizadas por Francisco Zorrilla destaca la mayoría abrumadora de pintura de carácter religioso, si bien es algo que no resulta sorprendente pues otro tanto ocurría con la mayoría de sus colegas, en esta época y en otras, pues no sólo fue la iglesia su principal comitente, sino que la religiosidad se respiraba en los distintos ambientes de la sociedad; así, también los particulares encargaron obras de contenido religioso que, en la mayoría de los casos, se ubicaban en iglesias, conventos y ermitas, bien por tener en ellas capillas propias, bien por servir de sede a cofradías de las que eran miembros, o bien por razones de índole devocional, que llevaba a la donación de determinados objetos, tanto en vida como por mandas testamentarias.

A ello habría que añadir que en la mayoría de palacios y casas particulares también había obras religiosas, cuadros o estampas según lo permitiesen las posibilidades económicas, que colgaban de las paredes de salones, dormitorios y oratorios, pues muchas de las casas principales contaban con uno propio que, en ocasiones, era de tal importancia que incluso tenían autorizado que en ellos se celebrase misa, pongamos por ejemplo la capilla de Nuestra Señora de la Portería, en casas del marqués de la Solana, el oratorio que Julián Moreno de Villodas tenía

⁶⁴ *Catálogo de la Exposición “Remembranza”*. Fundación Las Edades del Hombre, Zamora 2001, 429.

en su casa en la calle de Atocha⁶⁵, o el que tenían Diego Ruiz Berberana y su mujer, Ángela Carbín, vecinos de Haro y señores de la villa de Tabuérniga⁶⁶.

Pero, además, muchos pintores se ocuparon también de otros asuntos relacionados con su actividad que, en algunos casos, les proporcionaban importantes ingresos, como es la tasación de pinturas y, en otros, tendían a lograr una mejor consideración de su actividad por parte de la sociedad y, sobre todo, de la autoridad, pues la aceptación de que la Pintura es un arte liberal -que no oficio manual- conllevaría la exención del pago de determinados tributos.

Es éste un asunto que ha interesado a diferentes autores, que se han preocupado por hacernos una síntesis de la lucha sostenida por los pintores, a nivel individual y colectivo, para mantener su prestigio y acabar con las obligaciones gremiales⁶⁷.

En esta pugna, el papel jugado por las academias fue fundamental, pues llevará a la paulatina desaparición del obrador del artista, ya que la formación se hará en la propia academia, donde el alumno recibirá clases de dibujo, con la novedad que resultaba la copia del natural, como pudimos apreciar en el grabado de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo⁶⁸.

No fue esta la primera que existió, pues ya dijimos que en la introducción de su obra el propio García Hidalgo declara haber asistido en sus tiempos de formación a academias en Valencia, lo que hace suponer que también en Madrid y otras ciudades hubiese otras semejantes ya en el siglo XVII; de hecho, Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*, recoge el intento de crear una academia de pintura en Madrid a principios del siglo XVII, cuyos estatutos de 1619 pretendían alejar a la Academia de San Lucas de las corporaciones gremiales al uso⁶⁹ y “combatir instituciones o actitudes artísticas consideradas obsoletas”⁷⁰,

⁶⁵ A.P.S.S.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 73.

⁶⁶ A.D.C.: Legajo 395/23.

⁶⁷ Véase, por ejemplo, GÁLLEGO, Julián: *Op.cit.*, LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia de la ingenuidad del arte de la pintura”. *A.E.A.* n° 62 (1944), 77-103. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”. *B.S.E.A.A.* n° 48 (1982), 281-280 y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: Textos y pleitos”. RIELLO, José (ed): “*Sacar de la sombra lumbre*”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Abada, Madrid 2012, 173-202.

⁶⁸ Además, José García Hidalgo realizó una pintura de *Dios Padre pintando a la Virgen*, cuya iconografía “podría encerrar también de forma más soterrada otro mensaje característico de los planteamientos conceptistas plenamente barrocos: el de la Nobleza de la Pintura, tan debatida en aquellas fechas como arte liberal” (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Colección Fórum Filatélico. Pintura antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII*. Fundación Cultural Fórum Filatélico, Madrid 2003, cat. N° 46).

⁶⁹ CALVO SERRALLER, Francisco: *Op.cit.*, 210.

con sede en el convento de la Victoria, se disolvió por desavenencias entre los artistas.

Hay constancia de su existencia sin duda alguna en el XVIII, pues aparte de la ya citada de García Hidalgo, también se han documentado las del escultor Juan de Villanueva, desaparecida en 1709, y la abierta por Juan Domingo Olivieri en 1741 en su propio domicilio sobre el arco de Palacio⁷¹, así como la “asamblea de amantes del Buen Gusto” que tuvo en su palacio don Nicolás de Carvajal Lancaster, marqués de Sarria⁷², o la ya citada academia que Francisco Zorrilla tuvo en su propio domicilio que podría ser semejante a la que figura en este lienzo, realizado por Houasse:



Academia de pintura (Michel-Ange Houasse)

En octubre de 1717 Francisco Antonio Meléndez había regresado de Italia⁷³, y en 1726 realizó el primer proyecto de fundación de la Academia, proponiendo para su ubicación la Casa de la Panadería, en la plaza Mayor de Madrid, e instando a que iniciase su andadura lo antes posible

“para aprovechar la presencia en Madrid de los numerosos artistas extranjeros que trabajaban al servicio del Rey y que se habían hecho amigos de sus colegas españoles”⁷⁴,

aunque la idea se demoraría hasta el 18 de julio de 1744 en que, habiendo recibido el patrocinio regio, se constituyó la Junta Preparatoria para la creación de la Academia de Bellas Artes que, finalmente, fue fundada el 12 de abril de 1752.

⁷⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”. A.E.A. Nº 245 (1989), 61.

⁷¹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes”. *Acad* nº 1 (1951-1952), 293 y 295.

⁷² URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1987): *Op.cit.*, 119.

⁷³ CERVERA VERA, Luis: “Nuevas noticias sobre “el origen y establecimiento de la Real Academia de las tres nobles artes de Pintura, Escultura y Architectura” en Madrid (1741-1744). *Acad* nº 66 (1988).

⁷⁴ BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1989, 28.

Además, en ellas no sólo se aprendían nuevas técnicas, sino que actuaban como un foro de debate acerca de la liberalidad de la pintura⁷⁵, discusiones que darían como fruto que el artista se concienciase sobre la posición que debía tener en la sociedad y que luchase, a título individual y colectivo, por mantenerlo.

En 1724 vio la luz el primer tomo del tratado de Antonio Palomino *El museo pictórico y escala óptica*, texto que está lleno de referencias a la importancia de este arte y a la defensa de su liberalidad⁷⁶.

Es también dentro de este ambiente donde debemos encuadrar la protesta que un grupo de pintores hizo, precisamente en dicho año de 1724, ante el Consejo de Castilla, para la defensa de sus derechos, en este caso por el monopolio otorgado para la tasación de pinturas, cuyo texto está cuajado de alusiones a la liberalidad de este arte, documento que consideramos que especial importancia, por lo que precisamente iniciaremos con este capítulo el análisis de la actividad pictórica de Francisco Zorrilla.

⁷⁵ GÁLLEGO, Julián: *Op.cit.*, 88.

⁷⁶ Si bien el libro no se publicó hasta 1724, en 1713 ya debía de estar concluido, pues el 2 de noviembre de ese año el pintor Antonio Palomino y Velasco otorgó un poder a favor de procuradores para que consiguiesen los permisos oportunos para su impresión (A.H.P.: Protocolo 8422 (Nicolás Bosque), 438.

1. TASACIÓN DE PINTURAS

“Madrid, veinte y cinco de febrero de 1733.

Havíltase a esta parte para que, siempre que sea nombrado para las tasas de pinturas, las ejecute según y como lo pueden hacer los que á este fin están electos, sin que por ello incurra en pena alguna, y pase este expediente al señor fiscal con todos los antecedentes.

Fecho el día 28”¹.

Con esta disposición, el 28 de febrero de 1733, Francisco Zorrilla era nombrado tasador oficial de pinturas, con título del Consejo de Castilla, lo que le habilitaba para poder realizar dicha actividad libremente, pues desde el año 1724 se exigía tal nombramiento para poder llevarla a cabo, so pena de sanción, si bien fue un requisito más teórico que real, pues tenemos constancia de un buen número de pintores -entre ellos, Zorrilla- que realizaron tasaciones de pinturas sin estar autorizados para ello.

La de tasador de pinturas fue sólo una, entre las distintas empresas desarrolladas a lo largo de su carrera; dado que suele verse como algo secundario, puede extrañar que hayamos iniciado el estudio de su actividad precisamente por aquí, estando justificado porque la primera noticia que tenemos de Francisco Zorrilla, como pintor ya formado, es precisamente la tasación de las pinturas de María Jacinta Burón y Mendoza, realizada en Madrid el 2 de enero de 1708.

Además, elegir en primer lugar esta tarea, y no otra, obedece a que no creemos, en absoluto, que fuera una labor de índole menor, sino todo lo contrario, pues muchas son las tasaciones de bienes que se hicieron en estos años, el importe que se pagaba por ellas no era despreciable y en modo alguno su realización corrió a cargo de artistas de segunda fila, sino que son muchas las noticias que tenemos de pintores (y de escultores, maestros de obras, plateros, etc.) de reconocido prestigio -bastantes de ellos pintores reales- que llevaron a cabo estas funciones, como Antonio Palomino, Miguel Jacinto Meléndez, Pedro de Calabria, Juan de Miranda, entre otros, habiendo documentado incluso a algunos de los pintores extranjeros que fueron llamados por Felipe V para trabajar en Palacio, como Jean Ranc, que tasó las pinturas de Carlos Francisco Pasard Desjardins, cocinero de su Majestad, el 14 de mayo de 1729² o Francesco Leonardoni, pintor de cámara de la Reina, que el 9 de junio de 1707 realizó la tasación de los bienes de María Antonia Mesa (viuda del médico de cámara José del Val y mujer de Juan Osorio, oficial de la secretaría del Patronato Real)³.

¹ A.H.N.: Consejos 4000/12, s/f.

² A.H.P.: Protocolo 15164 (Pedro Campillo Rubio), 595-914.

³ A.H.P.: Protocolo 14317 (Simón Guardamino), 556.

Al revisar los legajos conservados en los archivos de protocolos notariales, sorprende la abundancia de documentación en la que se aparecen tasaciones de bienes. Uno de los grupos más importantes lo constituyen las testamentarias que, en los casos en los que se conserva completa, dan cumplida información sobre quién era el difunto, su domicilio, los bienes con que contaba, quiénes fueron y dónde vivían los tasadores, sus honorarios y cómo se repartió la herencia. Lamentablemente, estos casos son los menos, pues en la mayoría se nos ocultan muchas de estas noticias, bien por ser el escribano de turno menos metódico en su trabajo, bien porque no todas las fases del procedimiento se hicieron ante el mismo, o bien por haberse perdido parte de la documentación.

Un segundo grupo de documentos, asimismo muy abundante, está formado por las dotes que las mujeres aportaban al matrimonio, así como el capital que el esposo hacía de sus bienes; mientras que las primeras son bastante abundantes y, por lo general, no suelen especificar quién realizó la tasación, las segundas, en menor número, pero con ejemplos suficientes, son más explícitas.

Que las mujeres aportaran una dote al matrimonio era algo tan común que en muchos testamentos hemos visto que personas acomodadas dejaban como mandas dotar a un determinado número de huérfanas para que pudieran “tomar estado” más fácilmente, pero, por el contrario, no siempre podemos determinar con exactitud los motivos que pudieron tener los maridos para redactar el inventario o capital de sus bienes; en la mayoría de los casos que hemos estudiado corresponde a parejas en los que uno o ambos de los futuros cónyuges habían estado previamente casados, teniendo hijos de anteriores uniones, por lo que seguramente harían expedir este documento buscando evitar posibles litigios entre las familias, pues de esta forma quedaba claro qué bienes y por qué importes había aportado cada uno al matrimonio.

Un último grupo de documentos, sensiblemente inferior a los anteriores, correspondería a las tasaciones de bienes por venta o traspaso de casas y comercios; en las primeras sólo ocasionalmente aparecen objetos muebles, mientras que en las segundas ya son más comunes encontrando, fundamentalmente, los relacionados con el negocio en cuestión (especias, lienzos, herramientas, productos de droguería, etc.), pero también muebles y pinturas.

En todos los casos anteriores, lo más frecuente es que no se diga el nombre de las personas que realizaron las tasaciones; en ocasiones porque no las hubo, sino que ambas partes llegaron a un acuerdo sobre la valoración, quizá “habiéndose informado de personas inteligentes”⁴, o sin hacer consulta previa para evitar “los gastos y costas que se podían originar si se hiciere

⁴ A.H.P.: Protocolo 15158 (Pedro Campillo Rubio), 291.

judicialmente”⁵, pero la mayor parte de las veces porque se limitan a decir que la tasación fue realizada “por personas peritas de ciencia y conciencia”⁶ o incluso que “se regularon por personas inteligentes respecto de no ser esquisitas ni de autores conocidos”⁷.

Si, como hemos visto, los tasadores son anónimos en la mayor parte de los documentos, conocer cuánto cobraron por su trabajo es tarea aún más compleja, pues es un dato que raramente suele aparecer; de hecho, sólo lo hemos encontrado en las testamentarias donde, al hacer el cuerpo de hacienda, se deducen de la misma las deudas que tenía contraídas el difunto, así como los desembolsos realizados en su funeral, entierro y cumplimiento de sus mandas, y los gastos notariales. La mayoría de las veces los honorarios de los tasadores aparecen englobados en estos últimos; en otras sólo se indica de forma total el importe pagado a las distintas personas que se ocuparon de este trabajo (ebanistas, sastres, joyeros, maestros de coches, pintores, etc.) y, sólo en una mínima parte, se desglosa pormenorizadamente el importe pagado a cada uno de ellos.

Por tanto, ante la escasez de noticias sobre los importes percibidos, intentar llegar a alguna conclusión resulta en extremo arriesgado, máxime visto el amplio abanico de cifras, que oscila de diez a varios cientos de reales; descartamos que tal variación se deba únicamente a que la tasación la hiciera un pintor del Rey u otro de rango inferior (pues las diferencias se mantienen entre las realizadas por una misma persona), por lo que debemos pensar en otros motivos; seguramente, sería determinante el número de obras tasadas y el tiempo dedicado por los pintores a este trabajo, pero también influiría su calidad o la valoración de las mismas, así como la categoría del comitente o la relación entre éste y el tasador.

El tratadista Vicente Poleró recoge “la tarifa de los honorarios que deben percibir los profesores de pintura, escultura y grabado, y los restauradores, cuando ejercen como peritos tasadores de objetos de Bellas Artes”⁸, variando los porcentajes en función del importe total de la tasación: hasta 200 escudos, el artista percibía un 2%, entre 200 y 400 escudos, únicamente el 1’5%, disminuyendo el porcentaje según aumentaban los bienes tasados, hasta llegar al 0’22% si el capital valorado suponía más de 90.000 escudos.

Si bien la fecha en que se establece la tarifa recogida es de 9 de octubre de 1867, muy posterior por tanto a los años que estamos estudiando, en nuestra opinión debió de seguirse un esquema parecido, ya que los cálculos realizados en aquellos casos en los que disponemos de la cantidad percibida por los pintores,

⁵ A.H.P.: Protocolo 16439 (Santiago Antonio López Vasallo), 592.

⁶ A.H.P.: Protocolo 15307 (Francisco Pérez Campuzano), 1v.

⁷ A.H.P.: Protocolo 16018 (Manuel Valentín Bosque), 94.

⁸ POLERÓ, Vicente (1886): *Op.cit.*, 236.

dan un resultado muy dispar, no presentado un importe fijo ni por pieza (seguramente había diferencias según fuera su tamaño y calidad, o entre lienzos y estampas) ni porcentual sobre su valoración. No obstante, al detallar las tasaciones en las que intervino Francisco Zorrilla, hemos indicado el número de obras, el total de su valoración y, si lo sabemos, la cifra recibida.

Lo que sí parece estar claro es que, incluso en aquéllas en que los importes son más reducidos, la cantidad cobrada es suficiente como para estar sumamente interesados en esta actividad. Aunque tomemos la cantidad menor que hemos encontrado, diez reales, que puede parecer ridícula, una vez comparada con los salarios de aquel momento deja de tener tal consideración ya que diez reales era una cuantía que excedía, y con creces, un jornal de la época, pues, a modo de ejemplo, en el contrato que el bordador Juan Bautista estableció en 1729 con Jacinto Castro, bordador de cámara, se fijaba un salario de doce reales diarios, más ocho cuartos por vía de almuerzo⁹; menor era el que percibía Antonio Fernández San Pedro quien aceptó de Agustín Fernández de Velasco, duque de Frías, el 11 de octubre de 1732, para servirle como repostero; un jornal diario de seis reales¹⁰ y cinco reales y medio eran los gajes de un pintor del Rey¹¹, todos ellos salarios más que aceptables si los comparamos con el de Domingo Mendoza, organista de la parroquia de San Sebastián, que cobró por tres años (de septiembre de 1727 a agosto de 1730), 1.490 reales, es decir, poco más de un real diario, aunque menos aún recibían los sepultureros de la citada parroquia: 200 reales por dos años de trabajo¹².

Quizá podamos establecer el salario medio en cuatro reales diarios, pues es la cantidad que percibía el mayordomo de la parroquia de San Sebastián (3.300 reales por dos años de salario)¹³ o el guardamateriales de las Casas de la Moneda, como luego veremos; cantidad semejante a la asignada a Juana de Bustamante, viuda de Diego Zorrilla, montero que fue de cámara, a quien el 26 de mayo de 1763 le concedieron una ración diaria de cinco reales de vellón “para que tenga con qué mantenerse”¹⁴ (tenía cuatro hijos).

Pero no sólo fueron razones económicas las que llevarían a los pintores a estar interesados en realizar una tasación. Dejando a un lado aquéllas en que fueron valoradas de común acuerdo o por manos no peritas, debemos pensar que el hecho en sí lleva implícitas dos premisas: la existencia de unos bienes y que

⁹ A.H.P.: Protocolo 16382 (José Sánchez Galdón), 150.

¹⁰ A.H.P.: Protocolo 15447 (Miguel Álvarez Pestaña), 498.

¹¹ A.P.: Expedientes personales 158/13 (Pedro de Calabria) ó 928/20 (Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia).

¹² A.P.SS.: *Cuenta de julio de 1728 a junio de 1730*.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A.P.: Expediente personal 1115/22.

éstos tuvieran la suficiente importancia como para compensar el gasto que conllevaba la contratación de varios profesionales.

Por ello, parece obvio suponer un determinado estatus social a las personas que requerían estos servicios, lo que les convertía en clientes potenciales de estos artistas que, lógicamente, estarían sumamente interesados en acercarse a los mismos.

Esta afirmación nos lleva a reflexionar cómo y quién encargaba a una persona concreta que efectuase una determinada tasación.

Si bien no podemos tener una absoluta certeza, tenemos la impresión de que a veces los escribanos no trabajaban de forma independiente, pues hemos encontrado documentos firmados por un escribano, que cuenta con protocolos propios en esas mismas fechas, formando parte de un legajo protocolizado por otro distinto. Ello, unido a que algunos parecen estar especializados en un tipo concreto de documentación (poderes, cartas de pago, declaraciones de pobre, etc.) o que están ligados a determinados conventos o corporaciones, nos hace pensar que en ocasiones varios escribanos trabajaban juntos, tal vez supeditados a uno de mayor rango que distribuyese las tareas. Por ejemplo, en la documentación de la testamentaría de Luisa Martínez de Peralta, protocolizada por Manuel José Estévez, se indica que operaba en “el oficio de Francisco Blas Domínguez”¹⁵.

Además, encontramos a unos actuando como testigos en expedientes de otros, como por ejemplo Alejandro Anestar y Blas Hernández con Tomás Nicolás Maganto; curiosamente, todos ellos protocolizarán documentos relacionados con Francisco Zorrilla, por lo que pensamos que, en ocasiones, la elección de los tasadores recaería en el propio escribano, ofreciendo el trabajo a personas de su entorno, por haber colaborado previamente con ellas, por fiarse de su prestigio, o simplemente por razones de vecindad.

Lo que parece evidente es que según fuera la importancia del comitente, y de lo nutrido de sus bienes, la elección recaía en una u otra persona; así, en las tasaciones de bienes de personajes de la aristocracia, lo más frecuente es encontrar a los pintores reales, mientras que en las de inferior rango social las posibilidades se multiplican, apareciendo los nombres de personas que dicen llamarse pintores o “del arte de la pintura”, de los que no conocemos sino el nombre que se desprende de estos documentos.

Por lo que respecta a nuestro pintor, y por los casos que le hemos documentado, sin duda en algunas ocasiones fue llamado por un escribano concreto, como Juan Manuel Pérez de Alviz o Tomás Nicolás Maganto, quienes

¹⁵ A.H.P.: Protocolo 16238 (Manuel José Estévez), 330.

protocolizaron varias de sus tasaciones. En este último caso, además, no podemos olvidar que tenía una colaboración con Blas Hernández Villalpando, quien sin duda conocía a Francisco Zorrilla de muchos años atrás, ya que ambos vivieron en el mismo edificio, en la casa de la Estera de la calle Mayor de Madrid.

En otras ocasiones, la relación del pintor con el comitente es evidente: en 1723 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de Francisco Moreno y Puebla y en 1726 las de Ana María de Negrete, padre y mujer de Julián Moreno de Villodas, especialmente vinculado con el pintor y de quien nos hemos ocupado detenidamente al hablar de la clientela.

Otro tanto podemos decir del ebanista Pedro López, que coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de Francisco Moreno y Puebla antes aludida, y que sin duda fue quien le llamaría en 1727 para que valorase las pinturas que quedaron a la muerte de su mujer, María Manuela Lozano.

Si en los dos casos anteriores la relación entre pintor y cliente parece clara, en otras es indiscutible, como la realizada en 1738 de la dote de Rosolea Rodríguez Jordán, hija del pintor Salvador Rodríguez Jordán, y la, por ahora, última tasación que conocemos, realizada en 1744, en Haro, de los bienes que quedaron a la muerte de Juan Francisco Ollauri Unda.

Cualesquiera que fueran las formas por las que una persona era comisionada para este trabajo, parece innegable que tanto por cuestiones económicas, como por razones de prestigio y de contactos sociales, los artistas estaban sumamente interesados en estas funciones y, prueba de ello, es el litigio que mantuvieron contra la resolución del Consejo de Castilla de 16 de mayo de 1724, que otorgaba el monopolio de la actividad a Antonio Palomino y Juan de Miranda, noticia dada a conocer en 1947 por Simón Díaz¹⁶, si bien en su artículo no se recogen todos los documentos que forman parte del legajo, e incluso aquellos que sí se incluyen no lo están de forma íntegra y, puesto que alguna omisión atañe de forma muy directa a Francisco Zorrilla, hemos transcrito en el anexo documental el legajo completo, conservado en el Archivo Histórico Nacional¹⁷.

El expediente se inicia en abril de 1724 cuando el fiscal del Consejo de Castilla, don Francisco Velázquez Zapata, se hizo eco de las quejas de “los graves daños y perjuicios” que se derivaban, tanto para “la causa pública” como para particulares, de que las tasaciones de pinturas se realizaran por “personas sin práctica ni inteligencia”, por lo que solicitó que “uno o dos profesores del arte de la pintura”, y sólo ellos, fuesen los autorizados para llevarlas a cabo.

¹⁶ SIMÓN DÍAZ, José: *Op.cit.*

¹⁷ A.H.N.: Consejos, legajo 4000/12.

El malestar sobre las personas que se “entrometían” en labores de pintura, sin tener la debida formación, debía de venir de tiempo atrás, tanto en Madrid como fuera de la Corte, pues el 15 de julio de 1711 se fecha en Valladolid una “executoria en forma de ordenanza pedida por los maestros pintores vecinos de esta ciudad que tienen tienda en la calle de Santiago sobre nombrar celadores para las pinturas que no estuviesen pintadas según arte”¹⁸, y hemos podido constatar que, en efecto, en ocasiones este trabajo era realizado por personas ajenas a la pintura, como por ejemplo el carpintero Pedro San Cristóbal¹⁹ o el charolista Antonio González²⁰.

Antes de resolver la cuestión planteada, el 29 de abril de 1724 el Consejo solicitó informes a Teodoro Árdemans y Antonio Palomino, en cuyas respuestas comprobamos que ambos intentaron salir beneficiados, pues aunque en un principio era una cuestión planteada exclusivamente para la tasación de pinturas, Teodoro Árdemans (que sólo tangencialmente se ocupaba de este arte aunque fuese pintor de cámara, estando volcado en su cargo de maestro mayor de las Obras Reales y de la Villa) intentó que afectase igualmente a las realizadas por los maestros de obras; por lo que respecta a Palomino, solicitaba que la plaza se diese a los pintores del Rey, ya que al ser la pintura una actividad no sujeta a examen, era la única posibilidad de saber que el nombramiento recaería en personas expertas e inteligentes.

El Consejo sólo tuvo parcialmente en cuenta dichos informes en las resoluciones dictadas el 16 de mayo de 1724; en la primera de ellas, relativa a los pintores, se hicieron eco de la demanda del fiscal, y de la opinión de Palomino de que los tasadores de pinturas deberían estar autorizados, pero no la siguieron en cuanto a que este cargo debería ir vinculado al de pintor real, puesto que aunque nombraban como tal al propio Palomino, que sí lo era, la segunda persona en recibir tal honor fue Juan de Miranda²¹, que no lo sería hasta 1735.

Por lo que respecta al informe de Árdemans, sí fue tenido completamente en cuenta nombrando, como él había solicitado, seis tasadores de casas, entre ellos al propio Árdemans y a los maestros de obras Gabriel Valenciano, Pedro de Ribera, Francisco Ruiz, Andrés Esteban y José de Sierra.

¹⁸ MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. (1898-1901). Facsímil Ámbito, Valladolid 1992, 15.

¹⁹ A.H.P.: Protocolo 15164 (Pedro Campillo Rubio), 1015.

²⁰ A.H.P.: Protocolo 15021 (Pedro Campillo Rubio), 376.

²¹ Ceán Bermúdez reproduce la resolución al hablar de Juan de Miranda (1800): *Op.cit.*, II, 170-171).

En ambas resoluciones se establecía que las personas indicadas podían a su vez señalar sustitutos y se fijaban graves penas a quienes, fuera de las nombradas, hicieran tasaciones sin estar debidamente autorizadas.

A este respecto, llama la atención que Francisco Zorrilla, al igual que otros muchos, siguiese desarrollando esta actividad sin estar habilitado, contraviniendo lo dictado por el Consejo y arriesgándose a ser multado por ello. Dado que no parece posible que todos los pintores que hemos documentado tuviesen el correspondiente nombramiento de tasadores-sustitutos, pues a ello se dedicó la práctica totalidad de los que vivían en Madrid en ese momento, sólo cabe pensar o que hicieron caso omiso a la prohibición o, lo que parece más probable, que ésta quedara en suspenso ante su protesta pues, en el primer caso, también los escribanos y los comitentes se hubiesen visto involucrados en la infracción.

La reacción de los pintores no se hizo esperar, y lógicamente, litigaron por el monopolio otorgado a estas dos personas, por lo que el 20 de junio de 1724 apoderaron a Jerónimo Ezquerro y a Isidro Francisco Rodríguez de Rivera²², para que encabezasen su protesta, basada en los mismos argumentos utilizados por Antonio Palomino, aunque dándoles distinta interpretación, al aducir que precisamente por ser la pintura un arte liberal y no estar sujeta a examen o aprobación, no debía quedar su ejercicio sometido a traba alguna.

Los pintores que firmaron el poder son los siguientes:

- Jerónimo Ezquerro
- Isidro Francisco Rodríguez de Rivera
- Pedro de Calabria
- Valero Iriarte
- Miguel Jacinto Meléndez
- Francisco Meléndez
- Juan Delgado
- José de Paz
- Francisco Zorrilla y Luna
- Toribio Álvarez
- Bernabé García
- Clemente Rodil
- Gaspar de los Reyes
- Gabriel Antonio Corboisier
- Manuel Gutiérrez
- Juan Puche
- Juan Vicente de Rivera
- Pedro Peralta

²² A.H.P.: Protocolo 15149 (Pedro del Campillo), 296.

- Manuel Santos Fernández
- Francisco Carrasco
- Francisco Ortega

En la mayoría de los casos, la vida y obra de estos artistas está pendiente de un estudio detenido, a pesar de contar con méritos más que suficientes que justificaría que de ellos se hiciese un estudio monográfico; no obstante, hemos optado por no incluir sus biografías, pues los propósitos de este trabajo quedarían desbordados, esperando, en investigaciones futuras, poder dar a conocer algunas noticias localizadas. Por tanto, únicamente nos referiremos a ellos en aquellos momentos en los que estén directamente relacionados con Francisco Zorrilla.

El 12 de julio Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera otorgaron una escritura, por la que hacían sustitución de este poder a favor de Miguel de Aguilar y Ramírez, agente de negocios en la Corte, Matías Felipe Román y Blas Hernández de Villalpando, procuradores ante los Reales Consejos y Antonio Pérez, procurador del número de Madrid, siendo el primero de estos apoderados quien se personó ante el Consejo de Castilla, elevando la protesta de los pintores.

Según se desprende de los autos del Consejo, el poder fue otorgado ante Manuel de Bustamante, sin que se conserve la copia correspondiente en los legajos del citado escribano; si bien en un principio este hecho nos desconcertó, la práctica en el manejo de estos documentos nos ha llevado al convencimiento de que aunque fuera él quien dio fe del poder otorgado por dichos pintores, pudo ser cualquier otro quien lo protocolizara pues, como ya se ha indicado, en ocasiones aparece más de uno rubricando diferentes documentos de un mismo expediente, por lo que el citado poder puede encontrarse en cualquiera de los legajos del año en cuestión.

El 4 de diciembre de 1724, el Consejo atendía sólo parcialmente la petición de los pintores, pues si bien no accedió a que todos ellos pudieran realizar tasaciones, hacía extensivo el nombramiento a ocho personas más: Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, Jerónimo Ezquerro, Valero Iriarte, Pedro de Calabria, Miguel Meléndez, Juan Vicente de Rivera, José de Paz y Francisco Ortega. El intento de Juan de Miranda de anular las nuevas nominaciones no dio resultado alguno, desestimándose su petición el 20 de enero de 1725.

Respecto a las últimas designaciones, fueron conocidas en su momento por Ceán Bermúdez, pues al incluir a cada uno de estos pintores en su *Diccionario*, indicó que en 1725 fueron nombrados tasadores “junto a siete más”; sin embargo, seguramente no llegó a conocer el expediente completo, pues no citó a todos los pintores que firman el poder antes aludido, como es el caso de Francisco Zorrilla. Numerosos estudios posteriores, al mencionar la noticia de los nombramientos a

partir de los datos proporcionados por Ceán, se limitan a recoger estos ocho pintores.

También se ha afirmado que el nombramiento de tasador recayó en pintores reales desde el primer momento, lo que no es correcto, pues no todos lo fueron. Ya vimos cómo era ésta la pretensión de Antonio Palomino y cómo, desde la primera Resolución, el Consejo de Castilla hizo caso omiso a su petición, pues Juan de Miranda en aquellas fechas todavía no tenía el título de pintor del Rey.

Por lo que respecta a los siguientes, según se desprende de la redacción del propio poder, Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, Jerónimo Ezquerro, Juan Vicente de Rivera y Francisco Ortega no eran pintores del Rey, pues sólo dicen serlo Valero Iriarte, Pedro de Calabria, Miguel Meléndez y José de Paz. Isidro Francisco Rodríguez de Rivera se autodenomina pintor y maestro mayor de la imperial ciudad de Toledo, Jerónimo Ezquerro archero de la noble guardia de Corps²³ y Juan Vicente de Rivera y Francisco Ortega, profesores de pintura.

Parece que con estos ocho nuevos nombramientos la cuestión quedó zanjada, si bien como ya hemos indicado anteriormente, fueron muchos los pintores que siguieron ejerciendo esta actividad, aun sin estar autorizados para ello. De hecho, hemos localizado algunos expedientes en los que los interesados hacen especial hincapié en que se designe “para pinturas a uno de los que de este arte están nombrados por los señores del Consejo”²⁴.

Los siguientes documentos que contiene el legajo corresponden a la designación de nuevos tasadores tras el fallecimiento de alguno de ellos; el primero tuvo lugar en 1726, al morir Antonio Palomino, solicitando la plaza su discípulo Juan Bautista Simó (que acompañó un informe de Isidro Francisco Rodríguez de Rivera), Toribio Álvarez (también con informe de Isidro Francisco Rodríguez de Rivera y, además, otro de Jerónimo Ezquerro), ninguno de los cuales fue nombrado al efecto, por lo que en marzo de 1728 será Pedro Peralta quien la demandó, al parecer sin acompañar informe alguno, recibiendo el nombramiento dos meses más tarde.

La siguiente baja se produjo en 1733, al morir Jerónimo Ezquerro²⁵; la plaza la solicitó Francisco Zorrilla quien, para acreditar su buen hacer como pintor, acompañó sendos certificados del abad del monasterio de San Martín y del

²³ Según la documentación manejada, creemos que no es correcta la afirmación de que Jerónimo Ezquerro fuese pintor del Rey como se afirma en SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a: *Op.cit.*, 23 y en GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 171, ya que tanto en este expediente, como en los protocolos localizados y la documentación consultada en los archivos del Palacio Real y la Academia de Bellas Artes, el pintor únicamente afirmaba ser archero de corps.

²⁴ A.H.P.: Protocolo 15665 (Manuel Pérez Mariaca), 1379.

²⁵ PIEDRA, Álvaro: *Op.cit.*, 160.

ministro del convento de Trinitarios Descalzos, ambos de Madrid. La petición fue realizada a través de Francisco Manuel de Arancibia, lo que hace suponer que, previamente, Francisco Zorrilla habría otorgado un poder a su favor.

Resulta chocante que, mientras que los pintores antes aludidos solicitaron la plaza en nombre propio, Francisco Zorrilla lo hiciese a través de un apoderado, lo que entendemos justificado si, como pensamos, no se encontraba en Madrid en el momento de realizar la petición, sino que se había desplazado a la ciudad de Ávila, donde se encontraba ejecutando una serie de pinturas para la capilla de Nuestra Señora de la Portería y otras para uno de los retablos del convento de madres agustinas de Nuestra Señora de Gracia.

Por lo que respecta al podatario del pintor, no hay duda de que realizó su oficio con toda corrección, pues Francisco Zorrilla fue nombrado tasador de pinturas el 25 de febrero de 1733. Ahora bien, no sabemos si recibió este título porque fuera el que más méritos tenía (no hay constancia de otros peticionarios), o porque de los pintores que firmaron la protesta en 1724 la mayoría, o ya lo tenían, o habían fallecido antes de 1733, por lo que al parecer -aparte de Zorrilla- sólo quedarían por obtener la plaza los siguientes:

- Francisco Meléndez
- Toribio Álvarez
- Gaspar de los Reyes
- Manuel Gutiérrez
- Juan Puche

Sea como fuera, el Consejo estimó oportuno concederle la plaza: el día 28 de febrero de 1733 se hizo efectivo el nombramiento otorgado a su favor y, tal como había venido haciendo desde décadas atrás, Francisco Zorrilla siguió realizando esta actividad, desarrollándola hasta los últimos años de su vida.

A continuación, damos cuenta de las distintas tasaciones que hemos documentado, inéditas en su mayor parte. Su estudio no sólo nos ha permitido conocer determinados aspectos de la sociedad del momento, sino que nos ha proporcionado algunas noticias relativas al pintor, de las que puntualmente iremos dando cuenta.

En el anexo documental se han transcrito aquellos documentos de cada expediente que hacen referencia directa a Francisco Zorrilla y en los que aparece el nombre de las restantes personas que intervinieron en la tasación. Aunque, en principio, pueda resultar chocante que en la inmensa mayoría de las obras inventariadas únicamente se haga constar el asunto de que trata, sus medidas y si tenía o no marco, no debe pensarse por ello que ocultar el nombre de su autor puede deberse a la incompetencia de Zorrilla, pues lo cierto es que en la práctica totalidad

de este tipo de documentos hemos podido constatar este mismo hecho, independientemente de quién fuera el pintor que realizó la tasación (incluso los de mayor prestigio) pues sólo de forma excepcional se indica la autoría de las obras, apareciendo por lo general como anónimas, por lo que consideramos excesivamente dura la crítica al pintor Baltasar Gambazo de quien se ha dicho que “la mediocridad del personaje hace que tengamos una idea aproximada del contenido de la colección”²⁶.

Como indicábamos al principio de este capítulo, sólo en ocasiones el documento de la tasación nos proporciona datos suficientes, pues la mayoría de las veces la información es muy exigua, limitándose a indicar el nombre del propietario de los bienes, el de los tasadores y poco más, por lo que hemos completado estas lagunas con otras noticias localizadas en diferentes archivos, con el convencimiento de que conocer mejor a estos personajes nos permitiría discernir si la elección de Francisco Zorrilla para la realización de la tasación recayó en los escribanos que las protocolizaron o si pudo existir un conocimiento previo entre los propios interesados y el pintor.

También queremos señalar que, aunque en muchos de los expedientes no se nombra tasador para los objetos de plata o las joyas, eso no quiere decir que los interesados no dispusiesen de estos bienes suntuarios sino que, precisamente por su elevada cuantía, no era el platero el que iba al domicilio del interesado sino al contrario, pues en muchas ocasiones se acompaña un documento con la tasación realizada por el platero -casi siempre el contraste- de los objetos que le habían llevado a su oficina para ser evaluados. Por coherencia, no hemos incluido sus datos, ya que en puridad no coincidieron con Zorrilla.

Asimismo, conviene indicar que al aparecer fechas muy diversas en los distintos documentos, incluso con un margen superior a más de un año, las que se indican a continuación corresponden a la fecha en que se realizó la tasación propiamente dicha.

*1) 2 de enero de 1708, tasación de las pinturas de María Jacinta Burón y Mendoza, en Madrid*²⁷.

A pesar de que el expediente es bastante completo ya que incluye el inventario, la tasación y la almoneda de los bienes, la información que nos facilita sobre la finada es muy escasa, limitándose a indicar su nombre y que los autos de

²⁶BARRIO MOYA, José Luis y LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova”. *VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Universidad de Murcia, Murcia 1992, 439.

²⁷ A.H.P.: Protocolo 14157 (Antonio Padilla), 447-531.

liquidación de sus bienes se hicieron en su domicilio, “frontero” al convento de la Trinidad Calzada, en la madrileña calle de Atocha²⁸.

María Jacinta Burón y Mendoza era natural de Sevilla, hija de Jerónimo Burón y de Antonia Mendoza. Encontrándose enferma, otorgó su testamento el 21 de diciembre de 1707²⁹, en el que, aparte de ciertos legados a sus criados y mandas piadosas, dejaba como herederos de sus bienes a los “pobres enfermos de la Venerable Orden Tercera”, en cuya capilla pedía ser enterrada.

Nombraba como albaceas testamentarios a fray José Mingalbarro, religioso trinitario calzado, al hermano mayor de la Venerable Orden Tercera, cargo que detentaba el marqués de Rivas, don Antonio Ubilla, así como a su gentilhombre Francisco Rodríguez Prieto quienes se ocuparon de cumplir sus últimas voluntades, tras su muerte ese mismo día 21 de diciembre³⁰.

Los bienes tasados por Francisco Zorrilla fueron 18 pinturas, más dos láminas y un relicario a modo de pequeño retablo, por un total de 2.084 reales. Entre ellas encontramos nueve paisajes y un retrato, siendo el resto de las obras de asuntos religiosos, destacando una pintura de “Nuestra Señora de la Oliva o Balbameda” que pensamos pueda tratarse de la representación de la patrona de La Rioja, Nuestra Señora de Valvanera.

Zorrilla declaró tener 29 años que, en efecto, se corresponde con la edad que tenía en este momento y, durante su actividad, coincidió con el tapicero Manuel Álvarez y con Eugenio Vázquez (ebanista y escultor), Juan Vázquez (maestro de coches) y José Retola (herrador y albéitar). De los tres primeros, se recoge su domicilio, lo que no sucede ni con José Retola ni con nuestro pintor. En la documentación no figura lo que cobraron ninguno de los tasadores.

No podemos precisar quién fue el responsable de que el trabajo de la tasación recayese en Zorrilla; nada parece vincularle con la difunta, es la única vez que le encontramos colaborando con el escribano que protocolizó la testamentaria³¹ y, en cuanto a los albaceas, sólo podemos apuntar que quizá no sea casual que uno de ellos fuera un trinitario calzado ya que en los años sucesivos sabemos que Zorrilla realizó bastantes obras para el convento madrileño de esta Orden.

²⁸ La partida de defunción aclara que murió en la calle de Atocha, en casas de Francisco de los Ríos.

²⁹ A.H.P.: Protocolo 14156 (Antonio Padilla), 588.

³⁰ A.D.M.: *Parroquia de Santa Cruz. Libro de difuntos 1679-1708*, 545.

³¹ Aunque, quizá, Antonio Padilla trabajase en el oficio de Tomás Nicolás Maganto, ya que el 8 de junio de 1715, dos días antes de morir, otorgó su testamento ante este último escribano (A.D.M.: *Parroquia de Santa Cruz. Libro de difuntos 1708-1725*, 138) y Tomás Nicolás Maganto protocolizó diversos documentos relacionados con Zorrilla.

Por otro lado, queremos recoger un documento, conservado en el Archivo general de Indias³², en el que hace referencia a un pleito, fechado en 1699, en el que se reclama a Juan Antonio Burón y Pedro Meléndez el pago de unas cantidades adeudadas de las que ellos habían salido fiadores. Los dos eran tesoreros de la Casa de la Moneda de Sevilla, siendo hermano y esposo, respectivamente, de la persona que nos ocupa. La noticia, en sí misma lejana tanto geográfica como cronológicamente de nuestro pintor, nos resulta en cambio del sumo interés, pues podría significar un primer vínculo, en estas fechas tan tempranas, de Zorrilla con personas relacionadas con las Casas de Moneda, al que hicimos alusión en el capítulo dedicado a su clientela.

Aunque no puede descartarse que la coincidencia sea puramente casual, no lo consideramos posible, máxime cuando disponemos de un segundo documento, relativo al pleito sobre el pago de un censo seguido por Pedro Meléndez González, como marido de María Jacinta (poseedora de un mayorazgo fundado por su abuelo). Dicho documento se conserva en el archivo capitular de la catedral de Segovia³³ y la relación entre Zorrilla y varias de las personas que ejercieron en la Casa de la Moneda de esta ciudad es indiscutible.

2) 2 de agosto de 1709, tasación de las pinturas de la testamentaria de María de Campos y Ochoa Ipiña, en Madrid³⁴.

La información que nos facilita este expediente es escueta³⁵, pues se limita a decir que María de Campos Ochoa fue la viuda de Pedro Bonilla Malo y que vivió en la calle de la Magdalena. En cuanto a las personas que realizaron la tasación, únicamente se indican sus nombres, si bien en ningún caso aparecen sus firmas.

Pedro Bonilla Malo fue ayuda de furriera de las reales caballerizas de la Reina. Contrajo matrimonio con María Catalina de Campos y Ochoa el 6 de agosto de 1692, en la madrileña parroquia de San Martín, velándose en la de San Sebastián el 5 de mayo de 1700³⁶.

El 13 de septiembre de 1700, junto a su mujer, otorgó un poder para testar³⁷, por el que sabemos que en aquella fecha ya vivían en la calle de la Magdalena y que ambos cónyuges, al igual que sus padres respectivos, eran

³² A.G.I.: Escribanía 1106 C. Citamos a partir de los datos que figuran en el Portal de archivos españoles.

³³ Citamos a partir de los datos que figuran en el Catálogo colectivo de patrimonio bibliográfico español.

³⁴ AGULLÓ Y COBOS, Mercedes y BARATECH ZALAMA, M^a Teresa: *Op.cit.*, 129.

³⁵ A.H.P.: Protocolo 11061 (Juan Manuel Pérez Alviz), 316-322.

³⁶ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1695-1704*, 249.

³⁷ A.H.P.: Protocolo 11059 (Juan Manuel Pérez Alviz), 459-460.

naturales de Madrid, nombrando por herederos a sus hijos Francisco Javier, Antonio José, María Teresa y Manuel Tomás Bonilla Campos. Falleció en esta villa pocos días después, el 16 de septiembre³⁸ y el día 23 de ese mismo mes su viuda solicitaba se nombrase al procurador Dionisio Fernández Mangas como curador para sus hijos³⁹.

María de Campos y Ochoa, tardó más de un año en ejecutar su testamento, en virtud del poder antes aludido, documento que fue protocolizado el 3 de diciembre de 1701⁴⁰, donde se dice que el difunto había sido enterrado en secreto en el convento de Trinitarios Calzados⁴¹.

Por su parte, María de Campos otorgó testamento el 20 de julio de 1709⁴², nombrando como albaceas de sus bienes a don Francisco Esteban Rodríguez y doña María Bonilla Malo (marqueses de Santiago), a María Teresa de Aguirre y a su cuñado don Pedro Gamboa (marido de su hermana Juana) y como herederos a sus hijos Francisco Javier, María (suponemos que se trata de María Teresa) y Manuel Tomás Bonilla Campos, lo que lleva a pensar que su hijo Antonio José habría fallecido entre 1700 y 1709.

María de Campos falleció el 25 de julio de 1709, siendo enterrada en la parroquia de San Sebastián⁴³ y, aunque hemos visto que en el expediente de tasación se dice que vivió en la calle de la Magdalena, la partida de defunción indica que murió en la calle del Olmo, concretamente en casas de don Pedro Gabaldón.

Precisamente fue su cuñado, Pedro Gamboa, quien ejecutó la testamentaria; aunque hemos localizado un arquitecto de retablos con este nombre, no se trata de la persona relacionada con esta testamentaria, ya que la que nos interesa era alguacil de la casa y corte del Rey, según se desprende del testamento en virtud de poder otorgado por su viuda Juana de Campos y Ochoa el 20 de enero de 1712⁴⁴.

³⁸ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1697-1705*, 361.

³⁹ A.H.P.: Protocolo 11049 (Juan Manuel Pérez Alviz), 485.

⁴⁰ A.H.P.: Protocolo 11060 (Juan Manuel Pérez Alviz), 760-763.

⁴¹ Cuando una persona era enterrada en un convento, la partida de defunción se anotaba en la parroquia a la que había pertenecido el finado, aunque en ocasiones la hemos visto duplicada, al figurar también en la parroquia en que dicho convento estuviera circunscrita. En este caso no cabía duplicidad pues el convento de Trinitarios Calzados estaba dentro de los límites de la parroquia de San Sebastián. Únicamente, a efectos de curiosidad, diremos que mientras que la partida de defunción dice que Pedro Bonilla murió el 16 de septiembre, el testamento en virtud de poder indica el día 17.

⁴² A.H.P.: Protocolo 11069 (Juan Manuel Pérez Alviz), 325.

⁴³ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1705-1710*, 482v.

⁴⁴ A.H.P.: Protocolo 14829 (Manuel Otero), 183.

Entre los bienes que figuran en la testamentaría aparecen ocho cuadros (tres retratos y cinco de asuntos religiosos) y cinco láminas de piedra, por un valor total, según la tasación realizada por Francisco Zorrilla, de 2.780 reales de vellón y coincidiría en ella con el ebanista Andrés González.

En la documentación no figura la partición de los bienes entre los herederos ni se indica cuánto cobraron los tasadores; tampoco parece que se hiciera almoneda de los bienes.

No es fácil precisar en quién recayó la elección de los tasadores, creyendo que quizá pudo ser en el escribano encargado de protocolizar la partición, ya que lo hará nuevamente en 1714 y que podría conocer al pintor por razones de vecindad, ya que vivía en la calle de la Cabeza⁴⁵, muy próxima a los domicilios conocidos del pintor en 1705 (calle de la Comadre) y en 1717 (calle de San Simón).

3) 23 de mayo de 1714, tasación de las pinturas de la testamentaría de Juana de la Cruz Reinoso, en Madrid⁴⁶.

Los datos que figuran en la citada documentación⁴⁷ son todavía más escasos que en la anterior, pues no sólo no nos proporciona información alguna acerca de los tasadores, sino que ni siquiera indica dónde tuvo lugar, limitándose a decir que se llevó a cabo “en el quarto donde vivió y murió la dicha doña Juana” y que era la viuda de don Jacinto de Cabredo.

Jacinto de Cabredo otorgó testamento el 3 de julio de 1700⁴⁸, documento por el que sabemos que tanto él como sus padres (Juan de Cabredo y Ángela Cuesta) eran vecinos de Madrid, teniendo su domicilio en la calle de Embajadores, falleciendo el 4 de noviembre de 1711⁴⁹.

Respecto a su mujer, Juana de la Cruz Reinoso Hernández era hija de la real casa de San José (Inclusa). El 25 de agosto de 1713 otorgó testamento⁵⁰ en el que pedía ser enterrada junto a su marido en la sepultura propia que tenían en el convento de San Francisco el Grande, sin que conste su partida de defunción en los libros sacramentales de la parroquia de San Justo y Pastor, a la que pertenecía la calle de Embajadores, por haberse registrado en la de San Andrés, en cuya circunscripción recaía el citado monasterio, indicándose que el entierro tuvo lugar

⁴⁵ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1710-1717*, 380.

⁴⁶ AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, M^a Teresa: *Op.cit.*, 129.

⁴⁷ A.H.P.: Protocolo 11061 (Juan Manuel Pérez Alviz), 436-441v.

⁴⁸ A.H.P.: Protocolo 11059 (Juan Manuel Pérez Alviz), 356-357.

⁴⁹ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1708-1718*, 146.

⁵⁰ A.H.P.: Protocolo 11075 (Juan Manuel Pérez Alviz), 311-312.

en el año 1714⁵¹. En dicho testamento se hace constar que el 2 de mayo de 1727 se dio traslado del mismo al escribano Francisco García, pero consultados sus protocolos notariales, no aparece nada relativo a este asunto.

Jacinto de Cabredo y Juana de la Cruz Reinoso nombraron testamentario al presbítero Jerónimo de Aquenza quien, el 3 de julio de 1714, era capellán y mayordomo del marqués de Laconi⁵² y, al morir sin descendencia, la herencia pasó a su hermana Teresa de Cabredo⁵³.

En la testamentaría de Juana de la Cruz Reinoso, Francisco Zorrilla tasó 17 pinturas (dos paisajes y el resto de asuntos religiosos), una estampa del Rey y un relicario bordado, por un valor total de 1.918 reales, coincidiendo con el ebanista Manuel Fernández y con Agustina Tusón, que se ocupó del ajuar doméstico.

Al igual que en el caso anterior, la documentación no indica cuánto percibieron los tasadores por su trabajo, y tampoco parece que se hiciera almoneda.

Suponemos que la elección del tasador recayó en el escribano, con quien Zorrilla había coincidido en la partición de los bienes de María de Campos y Ochoa.

4) 7 de febrero de 1716, tasación de las pinturas de la testamentaría de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid⁵⁴.

En este caso la documentación⁵⁵ es algo más explícita que en los anteriores, informándonos que la difunta era viuda de Diego Montero de San Miguel y que vivió en la calle del Prado, frente a la portería del convento de Carmelitas Descalzas “que llaman” de Santa Ana⁵⁶.

Diego Montero de San Miguel fue tesorero de alcances de la Contaduría mayor de cuentas del Rey, habiendo fallecido antes del 17 de septiembre de

⁵¹ A.P.SA.: *Libro índice de difuntos 1700-1800*. Se indica que la partida de defunción estaba registrada en el libro 2º de difuntos, en el folio 137.

⁵² A.H.P.: Protocolo 14084 (Francisco Matienzo), 202.

⁵³ Teresa Cabredo continuaría viviendo en el domicilio familiar de la calle Embajadores hasta su muerte el 9 de junio de 1721 (A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1718-1728*, 96), tras haber otorgado testamento el día 23 del mes de mayo de ese mismo año (A.H.P.: Protocolo 14845 (Eugenio Martínez Noguerol), 945-948), en el que declaraba estar soltera, pedía ser enterrada en la sepultura familiar en el convento de San Francisco el Grande y nombraba como herederos de sus bienes -que no especifica- a un hermano y a sus sobrinos.

⁵⁴ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1981): *Op.cit.*, 203.

⁵⁵ A.H.P.: Protocolo 15201 (Tomás Nicolás Maganto), 111-128.

⁵⁶ Por la partida de defunción, sabemos que vivió en casas de don José Cortázar.

1702⁵⁷, fecha en la que su mujer otorgó un poder, en el que ya declaraba ser viuda⁵⁸.

Había hecho testamento el 12 de abril de 1707⁵⁹, por cuyo documento conocemos que era hija de Francisco Rodríguez de Sanabria y de Elvira Escudero, ambos vecinos de Madrid, villa de la que ella era natural. En dicho documento, nombraba como testamentarios a su confesor Alfonso Cea⁶⁰, fraile capuchino en el convento de la Paciencia, a Blas Hernández, escribano y procurador de los Reales Consejos, a Manuel y Sebastián de las Peñas, ambos ministros del santo oficio de la Inquisición; estos dos últimos fueron, además, sus herederos y la relación con ellos venía de tiempo atrás, pues el 29 de agosto de 1706⁶¹ había otorgado un poder a favor de Manuel de las Peñas, reiterado el 2 de septiembre de 1715⁶². Ambos eran hijos de Francisco de las Peñas, mercader en la puerta de Guadalajara, a favor del cual Catalina Rodríguez de Sanabria había otorgado el 17 de septiembre de 1702 una obligación de pago por 14.421 reales que le había prestado⁶³.

Pidió ser enterrada en la bóveda de Nuestra Señora de la Soledad, en el convento de la Victoria, voluntad que fue respetada por sus testamentarios, pues lo fue en ese convento el 14 de enero de 1716⁶⁴.

Francisco Zorrilla, que dijo ser vecino de Madrid, coincidió en esta tasación con el entallador Juan Pimentel, el sastre Lázaro Marín, el tapicero Francisco de la Peguda, el dorador de fuego Bernardo de Olías y con el escultor Gregorio Martínez.

Algunos de los documentos que forman parte del expediente aparecen firmados por el escribano Blas Hernández, si bien fue Tomás Nicolás Maganto quien lo protocolizó; como quiera que en estas fechas el primero cuenta con documentación propia, no cabe pensar que estuviera en el oficio del segundo como aprendiz o ayudante, sino más bien que ambos compartiesen la escribanía.

No hay duda de que nos encontramos ante personas pertenecientes a un estatus social más elevado que las tasaciones anteriores, pues aparte de que la obra inventariada es más voluminosa, y de mayor valor, encontramos entre los bienes

⁵⁷ ALDRETE Y SOTO, Luis: *La verdad acrisolada*. Benito Macé, Valencia 1682, 46. Afirma haber curado a Diego Montero de San Miguel, “de unas tercianas dobles y de un dolor grave en la región de los riñones”.

⁵⁸ A.H.P.: Protocolo 13879 (Blas Hernández Villalpando), 559.

⁵⁹ A.H.P.: Protocolo 14143 (Blas Félix Vargas), s/f.

⁶⁰ En la partida de defunción consta como Alfonso de Hita.

⁶¹ A.H.P.: Protocolo 13880 (Blas Hernández Villalpando), 120.

⁶² A.H.P.: Protocolo 13881 (Blas Hernández Villalpando), 496.

⁶³ A.H.P.: Protocolo 13879 (Blas Hernández Villalpando), 861.

⁶⁴ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1710-1716*, 523v.

alguna obra cuya autoría conocemos: cuatro pinturas con “los cuatro tiempos del año”, es decir, *Las estaciones*, copia de Bassano, tasadas en 440 reales cada una; *Nuestra Señora de la Concepción*, copia de Ribera (400) y *Nuestra Señora de la Leche*, de Lucas de Holanda (360).

En total tasó 35 cuadros (19 obras religiosas, cuatro alegorías y dos perspectivas) por un valor total de 7.805 reales, destacando por su mayor importe la pintura de *El hijo pródigo* (2.200), cuya autoría no se indica.

Tampoco en este caso la documentación incluye la partición de los bienes entre los herederos ni se indica cuánto cobraron los tasadores. Si hubo almoneda, no aparece en el expediente.

Difícil es precisar quién decidió que Zorrilla se ocupase de las pinturas que quedaron a la muerte de Catalina Rodríguez de Sanabria, pues varias de las personas que aparecen en la misma tuvieron vínculos posteriores con el pintor, como el escribano que protocolizó la partición (Tomás Nicolás Maganto) y con los testamentarios Manuel y Sebastián de las Peñas.

No obstante, nos inclinamos a pensar que la elección fue sugerida por Blas Hernández Villalpando, que participó en los autos como escribano y como testamentario de la difunta, ya que conocía a Francisco Zorrilla desde 1700 pues ambos vivían en la casa de la Estera. Su nombre volverá a aparecer en testamentarias posteriores.

5) agosto-septiembre de 1717, tasación de las pinturas de la testamentaria de Sebastián Durón, en Madrid⁶⁵.

Tras el advenimiento de la dinastía borbónica al trono español y, conociéndose la inclinación de la reina viuda hacia el pretendiente austríaco, doña Mariana de Neoburgo fue confinada en Toledo, donde permanecería hasta agosto de 1706, cuando partió exiliada a Francia, residiendo en Bayona hasta septiembre de 1738 en que se le autorizó a regresar a España, instalándose en la villa de Guadalajara hasta su muerte el 16 de julio de 1740 en el palacio del Infantado.

Una de las personas que acompañaron a la Reina en su exilio fue don Sebastián Durón, “una de las figuras más sobresalientes de la música barroca española”⁶⁶ tanto en el campo religioso donde destaca por su *Requiem a ocho voces*, como por ser uno de los primeros impulsores de la ópera en España, siendo sus obras más conocidas *Muerte en amor es la ausencia*, *Apolo y Dafne* y *Salir el*

⁶⁵ A.H.P.: Protocolo 13881 (Blas Hernández Villalpando), 795-805v.

⁶⁶ CAPDEPON VERDÚ, Paulino: “Maestros de la Real Capilla Madrileña (Sebastián Durón 1660-1716)”. A.E.A. nº 30 (1991), 525. Remitimos al citado artículo para un mayor conocimiento de la biografía y la obra del personaje.

amor del mundo. Afortunadamente, en los últimos años y gracias a la labor desempeñada por diversas personas empeñadas en dar a conocer nuestro patrimonio musical, su figura ha sido rescatada del olvido, habiéndosele dedicado conferencias⁶⁷, ediciones discográficas⁶⁸ y en marzo de 2016 el teatro de la Zarzuela tiene programado representar *El imposible mayor en amor, le vence amor*.

Nacido en Brihuega el 19 de abril de 1660, en fechas tan tempranas como 1679 está documentado en Zaragoza, ejerciendo de ayudante de Andrés Sola, organista del templo del Salvador, de donde pasó a Sevilla, en cuya catedral alcanzó el puesto de segundo organista (18 de marzo de 1680) y, posteriormente a la de Burgo de Osma (Soria), ya como primer organista (13 de diciembre de 1685).

El 1 de diciembre de 1686 fue nombrado primer organista de la catedral de Palencia, y el 25 de septiembre de 1691 maestro de la Real Capilla, siendo años de gran actividad como compositor musical, labor que alternó con la dirección de espectáculos teatrales representados en Palacio, autodenominándose “compositor de cámara de su Majestad y su organista mayor en su Real Capilla”⁶⁹.

Tras la entrada del archiduque en Madrid en 1706, Sebastián Durón fue el encargado de dirigir a la Real Capilla en la ceremonia de su proclamación, llegando a salir de la villa para recibirlo, siendo detenido por soldados franceses en el puente de Viveros y enviado al exilio a Bayona, junto a la reina Mariana de Neoburgo, de cuyo Consejo formó parte y de la que fue su capellán y primer limosnero.

Don Sebastián Durón falleció en Cambo-les-Bains, localidad próxima a la ciudad de Bayona, el 3 de agosto de 1716, tras nombrar a Juan de Peralonso, clérigo de menores órdenes, y a Francisco Lucio y Brihuega como sus albaceas.

En su testamento dejó dispuesto que se construyera un retablo para la capilla de Nuestra Señora de la Zarza, en la iglesia parroquial de San Juan de Brihuega (Guadalajara), su villa natal, legando a la misma una serie de objetos para su adorno. Para el pago de todo ello, el 11 de agosto de 1717 llegaron de Bayona diversos bienes propiedad del finado, que fueron depositados en la calle de las Fuentes de Madrid, en casas alquiladas a don Juan Sánchez Murillo y, tras ser tasados y evaluados, fueron en su mayor parte vendidos en almoneda celebrada del 23 de septiembre al 6 de noviembre de ese mismo año. Por ello, si

⁶⁷ Como la pronunciada en Brihuega por Antonio Martín Moreno, catedrático de Musicología de la Universidad de Granada, el 6 de diciembre de 2008.

⁶⁸ Conocemos las de diversas tonadas y composiciones para órgano.

⁶⁹ A.H.P.: Protocolo 11958 (Isidro Francisco Rodríguez Altamirano), 512, el documento está fechado el 24 de septiembre de 1700.

bien no sabemos con certeza cuándo se llevó a cabo la tasación, ésta tuvo que efectuarse entre el 11 de agosto y el 23 de septiembre de 1717, siendo realizada por Francisco Zorrilla, por el ebanista Antonio Millán y por un tapicero, de cuyo nombre no ha quedado constancia.

En total Francisco Zorrilla tasó 41 cuadros, más 36 estampas y cuatro Atlas⁷⁰, por un importe total de 11.835 reales; entre las pinturas encontramos once obras religiosas, 16 paisajes y marinas, una obra de carácter mitológico y trece mapas y, por primera vez, sabemos lo que percibió por su trabajo: 45 reales y seis maravedís, lo que supone, aproximadamente, un 0'75% sobre el total tasado.

Difícil va a ser determinar con precisión quién fue la persona que contactó con Zorrilla para la realización de esta tasación, pues encontramos a varios conocidos entre los distintos nombres incluidos en el legajo; por un lado, a fray Benito Padierna, conventual en San Martín de Madrid, que tuvo a su cargo la custodia y solicitud de venta de los cuatro tomos del Atlas, pues en varias ocasiones hemos aludido a la relación que mantuvo el pintor con diversos miembros de la orden benedictina.

Por otro, el escribano encargado de protocolizar el documento fue Blas Hernández Villalpando, de quien ya nos hemos ocupado en páginas precedentes. A don Manuel de las Peñas, a quien habíamos documentado como testamentario de Catalina Rodríguez de Sanabria, lo vemos aquí como apoderado de Francisco Lucio y Brihuega, y será él quien dé cuenta del dinero obtenido en la venta de los diversos bienes y del dinero gastado en el cumplimiento de la manda testamentaria de don Sebastián Durón⁷¹.

Por último, no podemos obviar que uno de los testigos de la escritura fue Manuel de San Juan, que quizá se trate de la misma persona que había actuado como testigo de una de las cartas de pago de la dote que Manuela Tagle aportó a su matrimonio con Francisco Zorrilla en 1705.

6) 17 de octubre de 1717, tasación de las pinturas de la testamentaría de Francisco Escobedo, en Madrid⁷².

Afortunadamente, nos encontramos ante una documentación bastante completa, proporcionándonos bastantes noticias tanto del difunto como de los tasadores.

⁷⁰ Así aparece indicado en la documentación, pudiendo tratarse de cuatro tomos del Atlas.

⁷¹ La relación del músico con la familia de las Peñas venía de tiempo atrás, pues estando “ausente en los reinos de Francia”, Sebastián Durón había hecho cesión a favor de Francisco de las Peñas (padre de Manuel) del cobro de unas cantidades que se le adeudaban, otorgándose la carta de pago correspondiente el 5 de septiembre de 1711 (A.H.P.: Protocolo 14158 (Antonio Padilla) 1.586).

⁷² A.H.P.: 15204 (Tomás Nicolás Maganto), 26-84v.

Francisco Escobedo fue oficial de la Contaduría general de los reales servicios de millones, tratándose por tanto de un funcionario de determinada importancia, lo que justifica lo crecido de sus bienes. Natural de Alcalá de Henares, era hijo de Silvestre Escobedo⁷³ y de Jerónima Sánchez.

Estuvo casado en primeras nupcias con Juana Calatayud, fallecida el 4 de noviembre de 1698⁷⁴ y con ella tuvo tres hijas, Lorenza⁷⁵, Josefa⁷⁶ y Feliciano⁷⁷. El 30 de enero de 1700 se abrió el expediente para casarse con Ángela María Hurtado de Mendoza⁷⁸, natural de Madrid⁷⁹, con quien no tuvo descendencia.

El 25 de noviembre de 1700, encontrándose enfermo, otorgó junto a su segunda mujer un poder para testar⁸⁰, nombrándola su heredera, junto a las hijas habidas de su primer matrimonio, debiendo de recuperarse de esta enfermedad, pues viviría hasta el 3 de octubre de 1717, siendo enterrado en secreto en la iglesia de San Ginés⁸¹.

Días después, su viuda, en virtud de dicho poder para testar, solicitó se procediese al inventario y tasación de los bienes que quedaron del difunto, la cual se llevó a efecto el día 17 del propio mes de octubre, en las casas donde vivían, ubicadas frente “a la puerta de la iglesia parroquial de San Ginés”, quizá encima de una barbería⁸².

En el inventario de los bienes de Francisco Escobedo⁸³, Francisco Zorrilla coincidió con el ebanista Antonio Millán, con el sastre Agustín Pérez y con María

⁷³ Era médico de familia del Rey (A.H.P.: Protocolo 12520 (Juan Varco Oliva), 291).

⁷⁴ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1697-1707*, 45v. El matrimonio residía en la calle de la Ballesta.

⁷⁵ Lorenza Escobedo contrajo matrimonio con Manuel de las Peñas, por lo que su relación con Francisco Zorrilla es doble, siendo testigo del enlace Manuel de San Juan (A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1707-1725*, 313).

⁷⁶ Falleció antes que su padre, siendo enterrada el 25 de diciembre de 1715 (A.P.SG.: *Libro de difuntos 1709-1725*, 246).

⁷⁷ Feliciano Bernarda Escobedo contrajo matrimonio con Francisco Muñoz Ribera, abogado de los reales Consejos. Manuel de las Peñas testificó en el expediente matrimonial abierto el 6 de mayo de 1727 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3778, 1)

⁷⁸ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3445, 93.

⁷⁹ Era hija de Juan Hurtado de Mendoza y Josefa González y viuda de Gabriel Brihuega, asimismo natural de Alcalá de Henares y no podemos dejar de preguntarnos si la uniría algún tipo de parentesco con el pintor Lorenzo Hurtado de Mendoza.

⁸⁰ A.H.P.: 14245 (Juan Muñoz Cobos), 418.

⁸¹ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1709-1725*, 288.

⁸² Así se hace constar en el expediente matrimonial de su hija Feliciano (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3778, 1).

⁸³ Entre las deudas que tenía contraídas el difunto, aparece una a Bernarda Terán, viuda del cerero Martín Salinas. Tras la localización de su partida de defunción en el archivo parroquial de San

de San Juan, que se ocupó de valorar los enseres domésticos. En la documentación se incluye la partición de los bienes entre los distintos herederos y parece que no se hizo almoneda de ellos.

En total se tasaron 39 pinturas (de ellas, cuatro sobre cristal y una miniatura en vitela), ocho láminas sobre cobre y tres sobre madera, por un valor total de 6.986 reales. Aparecen siete paisajes, dos fruteros, un cuadrito con dos gatos y dos monos, siendo el resto de carácter religioso.

Por fortuna, también en este caso conocemos los honorarios cobrados por el pintor, 90 reales, es decir, un real y $\frac{3}{5}$ por cada obra, que le fueron pagados por Ángela María Hurtado de Mendoza, siendo también ella quien se ocupó de pagar al ebanista, 30 reales por una tasación valorada en 2.341, que porcentualmente vienen a coincidir, suponiendo en ambos casos alrededor de un 1'30% sobre el valor tasado.

Francisco Zorrilla declaró tener cuarenta y seis años, edad que no se corresponde con la real, pues no contaba más que treinta y ocho.

También en este caso encontramos varias personas de su entorno que pudieron influir en que se nombrase a Zorrilla para efectuar la tasación: los escribanos Tomás Nicolás Maganto y Blas Hernández Villalpando, así como Manuel de las Peñas y Manuel de San Juan, que actuaron como testigos en distintos momentos del auto.

Por otro lado, la relación con el pintor quizá viniera de tiempo atrás, pues la primera mujer de Francisco Escobedo, Juana Calatayud, era hermana de Angela Catalayud, la primera esposa de Manuel Artola quien, recordemos, fue una de las personas que testificaron en el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle. Manuel Artola mantuvo la relación con su cuñado tras la muerte de ambas mujeres, pues fue testigo del poder para testar que Francisco Escobedo otorgó en 1700 junto a su segunda esposa⁸⁴.

7) *30 de enero de 1721, tasación de la dote de Manuela López Pérez, en Madrid*⁸⁵.

Si, hasta ahora, sólo habíamos encontrado a Zorrilla actuando como tasador en los bienes pertenecientes a personas difuntas, en este caso se trata de

Sebastián, podemos asegurar que no se trata de Bernarda Tagle Terán, cuñada de Francisco Zorrilla, al no coincidir ni el lugar de nacimiento ni el nombre de sus padres.

⁸⁴ A.H.P.: Protocolo 14245 (Juan Muñoz Cobos), 418.

⁸⁵ BARRIO MOYA, José Luis (2005): *Op.cit.* Tomando el orden de apellidos que figura en las primeras líneas del documento, llama a la novia Manuela Pérez López y, quizá por un error tipográfico, transcribe el apellido del novio como Begaña.

los que una mujer aportó como dote a su matrimonio. Por las especiales características de este tipo de documentos, la información que en ellos se facilita es muy escueta, limitándose prácticamente a indicar los nombres de los novios, y de sus padres respectivos, así como de sus lugares de origen; por regla general, no suelen citar el nombre de las personas que realizaron la tasación aunque en este caso, afortunadamente, nos dice el nombre de una de ellas, precisamente la que a nosotros nos resulta de mayor interés.

El 11 de enero de 1721, se abrió el expediente para el matrimonio de Juan Bergaña de Millán, de 37 años de edad, oriundo del lugar de La Torre, perteneciente al obispado de Santiago, hijo de José Bergaña Redondo y Antonia Millán, con Manuela López Pérez, de 43 años, natural de Alcobendas, hija de Diego López y Manuela Pérez⁸⁶. Pocos días después, el 30 de enero, el novio otorgaba carta de pago por la dote aportada por Manuela López al matrimonio⁸⁷.

Dado que el documento únicamente facilita el nombre de Francisco Zorrilla, no sabemos con quién pudo coincidir durante la tasación de los bienes; tampoco podemos precisar dónde tuvo lugar, pero lógicamente sería en el domicilio de cualquiera de los cónyuges que, según lo declarado en su expediente matrimonial, vivían en la calle de las Veneras (en casas de Antonio Millán) y en la calle de Fuencarral (en casas de Juan Apodaca) respectivamente. En total, Zorrilla se ocupó de diez pinturas, todas de carácter religioso, por un importe total de 11.760 reales, destacando por su valor dos cuadros de gran tamaño (cuatro varas de alto), con las imágenes de *San Sebastián* y *San Lorenzo*, valorados en 5.500 y 4.400 reales, respectivamente, sin que Zorrilla facilite autoría alguna.

Como el domicilio de Manuela López pertenecía a la parroquia de San Luis, no podemos facilitar la fecha en que se celebró el matrimonio, al haber desaparecido sus archivos. Sin embargo, sí podemos añadir que Manuela López falleció pocos años después, el 13 de agosto de 1724⁸⁸.

Por lo que respecta a Juan Bergaña de Millán, estaba al servicio de la Reina, como mozo en la panetería y, como tal, fue uno de los nombrados para ir a recibir a la infanta Mariana Victoria cuando, a sus siete años, fue devuelta por Francia en abril de 1725⁸⁹, tras su fracasado matrimonio con Luis XV. En 1744 solicitó se le nombrase ayuda en el oficio de la panetería, pero su petición fue desestimada⁹⁰. Asimismo, fue una de las personas que constituyeron la real

⁸⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 1692, 24.

⁸⁷ A.H.P.: Protocolo 15715 (Gabriel Sayanes), 60-63. El escribano debía de ser amigo del novio, pues es una de las personas que testificaron en el expediente matrimonial, declarando conocerlo desde hacía quince años.

⁸⁸ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1719-1725*, 404v.

⁸⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3745, 42.

⁹⁰ A.P.: Expediente personal. Caja 16621, 3.

congregación nacional del apóstol Santiago, establecida en Madrid por los naturales del reino de Galicia, en 1742.

Tras enviudar de Manuela López Pérez, contrajo nuevamente matrimonio, el 10 de abril de 1725 con Josefa Lizaso Figueroa⁹¹ (fallecida el 29 de marzo de 1738⁹²), con María Josefa Rodrigo, el 8 de abril de 1739⁹³ y con Isabel María González, el 17 de junio de 1745⁹⁴.

Con los escasos datos facilitados por la documentación, no es posible precisar quién decidió que Zorrilla se ocupase de la tasación de la dote que Manuela López aportó a su matrimonio con Juan Bergaña. No parece que trabajase más veces con el escribano que la protocolizó, y en las dotes de los sucesivos matrimonios de Juan Bergaña no se indica el nombre de ninguno de los tasadores, planteándonos si Antonio Millán, en cuyas casas vivía el novio, podría ser el ebanista que tasó los bienes de Francisco Escobedo y de Sebastián Durón en cuyo caso, quizá fue él quien sirvió de intermediario.

8) 25 de enero de 1723, tasación de las pinturas de la testamentaria de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid⁹⁵.

El expediente que vamos a describir a continuación es, con creces, el más importante de los vistos hasta ahora, no sólo por el valor de sus bienes sino por la alcurnia del personaje⁹⁶.

Don Francisco Moreno y Puebla fue secretario del Rey y de la Santa Inquisición, así como contador de los libros de la razón de la Real Hacienda y de los de Relaciones. Casado con Josefa de Villodas, tuvo dos hijos, Julián y Manuel.

Dada la relación que Francisco Zorrilla mantuvo con Julián Moreno de Villodas a lo largo de su carrera y que en el capítulo dedicado a la clientela nos

⁹¹ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1722-1727*, 307. El expediente matrimonial se abrió el 9 de abril de 1725 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3745, 42. El escribano Gabriel Sayanes actuó nuevamente como testigo del novio).

⁹² A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1738-1743*, 22. La pareja había otorgado poder para testar el 17 de agosto de 1736, documento en el que Juan Bergaña se quejaba de que, aunque había devuelto la dote de su primera esposa a la hermana de Manuela López, ésta le había reclamado unas cantidades adicionales, que él se negaba a pagar por lo mucho que había gastado durante su enfermedad.

⁹³ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1725-1742*, 381. El expediente matrimonial se había abierto el 28 de marzo de 1739 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3918, 84).

⁹⁴ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1742-1760*, 77. Unos días antes, el 13 de junio, Juan de Bergaña había otorgado la correspondiente carta de pago por la dote recibida (A.H.P.: Protocolo 16881 (José Blanco Acuña), 38).

⁹⁵ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1981): *Op.cit.*, 203.

⁹⁶ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 1275-1427.

hemos ocupado detenidamente de él, aquí sólo trataremos de los aspectos concretos de la tasación.

Francisco Moreno y Puebla falleció el 18 de diciembre de 1722 y, unos días más tarde, el 23 de diciembre, se dio inicio al inventario y tasación de sus bienes, en su domicilio de la calle de Francos (Cervantes en la actualidad), donde Francisco Zorrilla coincidió con el relojero Andrés Facundo Estephan, así como con Manuel Salgado, tapicero; Pedro López, ebanista; Jerónimo Guillermo, escultor; Pedro Rodríguez, vidriero; Francisco de Salas, sastre; Pedro López, latonero; Francisco García del Escorial, albéitar y herrador; Agustín de Jorge, maestro de coches⁹⁷; Juan Muñoz, contraste de la Corte y tasador de joyas de la reina; Manuel del Río, maestro de obras y Diego Gómez Galiano, escultor de cera⁹⁸.

Francisco Zorrilla realizó la tasación de un total de 71 pinturas, más un biombo, por un valor total de 71.229 reales, facilitándonos la autoría de algunas de ellas: *Los desposorios de Santa Catalina*, de Giorgione, muy apreciada por Zorrilla, pues figura con 24.000 reales, lo que supone más de una tercera parte del valor total de la tasación; *Nuestra Señora de la Concepción*, de Antonio Palomino (valorada en 5.500 reales); *Nuestra Señora de la Concepción*, de Vicente Carducho (1.200); diez láminas de la escuela de Rubens (1.000 cada una); tres sobreventanas, de Gabriel de la Corte (400 cada una) y *San Juan*, copia de Ribera (300).

En cuanto a los asuntos representados, son los habituales en este tipo de inventarios, en los que encontramos varios ejemplos de pintura puramente decorativa (17 floreros y fruteros, nueve paisajes, cinco alegorías y un bodegón) y una mayoría (23) de lienzos de carácter religioso entre los que aparece una pequeña pintura de *San Pedro Regalado*, iconografía que no puede dejar de sorprendernos, pues -como más adelante se dirá, al hablar de la obra que de este personaje realice Francisco Zorrilla- se trata de un santo local, en concreto de Valladolid, ciudad con la que ninguno de los miembros de esta familia parece tener vínculos; incluso es extraño que aparezca identificado como “santo” ya que, si bien había sido beatificado pocos años antes, en 1683, no fue canonizado hasta 1746. Podría pensarse que se trata de un lienzo devocional de Josefa de Villodas, pues su padre se llamaba Pedro, lo que justificaría que entre los bienes también aparezca una tabla con la iconografía de san Pedro, que en este caso suponemos referida al apóstol. No obstante, la presencia de un lienzo dedicado a san Pedro Regalado pudiera estar relacionada con una especial devoción a los santos franciscanos ya que entre los bienes aparecen seis obras a ellos dedicadas.

⁹⁷ El maestro de coches Agustín de Jorge era vecino de nuestro pintor, viviendo en la misma calle de Amor de Dios.

⁹⁸ Hemos localizado a dos personas llamadas Diego Gómez Galiano, una de ellas pintor (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3574, 28) y otra, con domicilio en la calle Cedaceros, que dice ser escultor de cera (ibidem, Cajas 3676, 145 y 3710, 74).

El expediente incluye asimismo la partición de los bienes entre su viuda e hijos, y no parece que se hiciera almoneda.

No sabemos con exactitud lo que cobró Francisco Zorrilla por su trabajo, pues el pago a los tasadores aparece de forma unitaria y englobando otros gastos menores, por un total de 500 reales⁹⁹, que fueron pagados por Julián Moreno de Villodas, en quien no albergamos duda alguna recayó la elección de Francisco Zorrilla como tasador.

9) 12 de junio de 1725: tasación de las pinturas de la testamentaría de María Teresa Gonzalo Campos, en Madrid¹⁰⁰.

María Teresa Gonzalo Campos, hija de Francisco Gonzalo, natural de Valgañón (La Rioja) y de María Campos, de Madrid, y viuda de José Rojas Chacón¹⁰¹, falleció en su domicilio de la calle del León de Madrid el 1 de mayo de 1725, bajo disposición testamentaria otorgada el 27 de marzo de 1724 ante el escribano Manuel Matute, en la que pidió ser enterrada en la sepultura de su propiedad de la iglesia de San Miguel, pese a ser parroquiana de la de San Sebastián.

Del matrimonio quedaron dos hijas¹⁰²: Juana que, en el momento de realizarse la testamentaría de su madre, era viuda de Alberto Asensio y estaba casada en segundas nupcias con Antonio Vallejo, y Teresa Nicolasa, viuda de Francisco Yermo y mujer de Vicente Coronel, regidor perpetuo de Madrid.

María Teresa Gonzalo nombró como sus testamentarios a su hija Teresa Nicolasa, a su yerno Vicente Coronel, así como a su sobrino José Rojas, a Manuel Gonzalo Río (marido de su nieta Teresa Yermo Rojas) y al presbítero Juan Huertas, caballero de la orden de San Juan, quienes cumplieron con las mandas realizadas por lo que, a su muerte, fue enterrada en público en la sepultura de su propiedad en la iglesia de San Miguel de Madrid, si bien la partida sacramental figura en la de San Sebastián de la que, como hemos dicho, era parroquiana, al vivir en la calle del León¹⁰³.

Asimismo, procedieron a realizar el inventario y tasación de sus bienes (protocolizada por el escribano Simón de Guardamino, si bien algunos documentos aparecen firmados por el también escribano Eugenio París) donde Francisco Zorrilla

⁹⁹ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 1311v.

¹⁰⁰ A.H.P.: Protocolo 14329 (Simón Guardamino), s/f.

¹⁰¹ José Rojas Chacón falleció el 7 de junio de 1696, siendo enterrado en la sepultura de su propiedad en la iglesia de San Miguel (A.P.SG.: *Libro de difuntos 1696-1708*, 5).

¹⁰² Otra de las hijas, Manuela, falleció poco después que su padre, el 17 de octubre de 1703 (Ibidem, 309v).

¹⁰³ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1724-1728*, 106v.

coincidió con el ebanista Eugenio Vázquez¹⁰⁴, el sastre Antonio de Parada, el tapicero Manuel López de Linares y el calderero Pablo Fernández.

La documentación de esta testamentaría nos proporciona el domicilio del pintor, en la calle del Amor de Dios, casas de don Pedro de Recalde y si bien en la misma declaraba ser de edad de cuarenta años, poco más o menos, en realidad contaba cuarenta y seis.

Zorrilla tasó un total de 83 pinturas (trece fruteros, ocho paisajes, cinco alegorías, cuatro perspectivas, una escena costumbrista sobre El Quijote, un retrato y 51 obras de carácter religioso) así como ocho esculturas, todas ellas religiosas y dos reposteros. El total de los bienes tasados ascendió a 16.824 reales y medio (correspondiendo 14.461 reales y medio a las pinturas, y los 2.363 restantes a las esculturas), facilitándolos la autoría de algunas de las obras, entre las que destaca un oratorio portátil con tres pinturas con los misterios del *Nacimiento*, *Adoración de los Reyes* y *Presentación en el templo*, original de Lucas de Holanda, valorado en veintiséis doblones de a dos escudos de oro, es decir, 1.560 reales; asimismo encontramos cuatro lienzos con *La mujer adúltera*, *La conversión de san Pablo*, *La adoración de los Reyes* y *El juicio de Salomón*, las tres últimas copias de Rubens y, la primera copia del copiante¹⁰⁵, estando valoradas -las cuatro- en un total de 2.400 reales; una tabla de *Nuestra Señora y el Niño*, de Lucas de Holanda (500 reales); un lienzo con la imagen de *Nuestra Señora de la leche*, de Sassoferrato (400); una lámina de cobre con un *Florero*, del Teatino (360); *San Juan Evangelista*, de Anibal Carracci (300); *San Francisco de Asís*, copia de Juan de Sevilla (240); *San Jerónimo*, copia de Eugenio Cajés (190); *Ecce Homo*, copia de Miguel Ángel (150) y seis paisajes, copias de Bassano (cuatro valorados en un total de 800 reales y dos en 360).

En el inventario se añadieron dos pinturas más, entre ellas una *Nuestra Señora del Traspaso* y *Contemplación*, original de Sassoferrato, que no aparecen en la tasación, quizá por haber sido legadas por la difunta -como se indica en una de las obras- y, por tanto, no debían incluirse en el cuerpo de hacienda.

En el expediente se incluye tanto la partición como la almoneda que se hizo con parte de los bienes. También, por fortuna, nos indica lo que cobró Francisco Zorrilla por su trabajo: 240 reales y 32 maravedís, lo que supone aproximadamente un 1'5% sobre el total de la tasación, ó 2'5 reales por cada pieza.

Difícil es determinar en quién pudo recaer la elección de los tasadores; de lo que se desprende de la documentación, no parece que el escribano conociese a Zorrilla, al presentarle como “Francisco Zorrilla, que así se dijo llamar”; la idea de

¹⁰⁴ Con quien ya había coincidido en 1708, en la tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza.

¹⁰⁵ Suponemos que se refiere a que la calidad de esta copia era inferior a las restantes.

que la decisión la tomase Vicente Coronel, yerno de la difunta y uno de sus testamentarios, regidor de Madrid, resulta sumamente tentadora, pues crearía un nuevo vínculo del pintor con un alto funcionario de este Ayuntamiento¹⁰⁶.

10) 16 de julio de 1726, tasación de las pinturas de la testamentaria de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid¹⁰⁷.

Al igual que decíamos al hablar de Francisco Moreno y Puebla, la tasación que pasamos a estudiar es de los bienes que quedaron a la muerte de un personaje que alcanzó un nivel social muy elevado, ya que fue Secretario del Rey, así como Secretario mayor y más antiguo de la villa de Madrid, y tesorero del hospital del Buen Suceso¹⁰⁸.

Martín Marcelino de Vergara era natural de Cuenca, hijo de Martín de Vergara, también oriundo de Cuenca, y de Felipa García Remón, de Madrid. El 15 de diciembre de 1705 se abrió el expediente para su matrimonio con Manuela Ruiz Bazán, natural de Fuenmayor (La Rioja) hija de Antonio Ruiz Bazán, de Fuenmayor y de M^a Josefa Alvear y Mansilla, de la villa riojana de Navarrete, avecindados en la madrileña parroquia de San Luis¹⁰⁹.

El matrimonio se otorgó mutuamente poder para testar el 20 de octubre de 1719¹¹⁰; poco después, el 17 de enero de 1720, Martín Marcelino de Vergara ejecutó el testamento, tras el fallecimiento de su mujer al dar a luz a Teresa Petronila¹¹¹. Del matrimonio nacieron tres hijos: Manuel Antonio, Vicente Gil y Teresa Petronila.

El 12 de diciembre de 1720 se abrió el expediente para su matrimonio con María Francisca Ruiz Obregón, hija de Gaspar de Obregón, tesorero de la duquesa de Nájera, y de Juana de la Cruz Legasa, parroquianos de San Nicolás¹¹². Encontrándose con achaques, otorgó junto a su esposa un poder para testar el 15 de junio de 1726¹¹³, nombrando como testamentarios al presbítero Manuel Pérez de Segura, a Diego de Benavides, caballero de Santiago; Javier Antonio Ruiz Bazán, presbítero beneficiado en las iglesias riojanas de Navarrete y Fuenmayor y a Felipe García Remón, primo del otorgante, declarando como herederos a los

¹⁰⁶ Máxime cuando el año antes, Francisco Zorrilla había trabajado para el Ayuntamiento, en la realización de los decorados para la representación de la obra *Fieras afemina amor*, en el Coliseo del Buen Retiro.

¹⁰⁷ A.H.P.: Protocolo 14896 (Manuel Naranjo), 307-669v.

¹⁰⁸ BARRIO MOYA, José Luis (2005): *Op.cit.*, estudia la biblioteca que quedó a su muerte.

¹⁰⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3502, 24.

¹¹⁰ A.H.P.: Protocolo 15449 (Lorenzo García Hurtado), 104.

¹¹¹ Siendo parroquianos de San Nicolás, fue enterrada en el convento de carmelitas descalzos (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3685, 65).

¹¹² Ibidem.

¹¹³ A.H.P.: Protocolo 15450 (Lorenzo García Hurtado), 63.

hijos habidos del primer matrimonio de Martín Marcelino de Vergara, así como a Eusebio Vergara, el único hijo que tuvo con su segunda esposa.

Martín Marcelino de Vergara falleció en su domicilio de la calle Real de Santa María, en casas pertenecientes a Diego de Benavides Osorio, el 29 de junio de 1726, siendo enterrado de secreto en el convento de carmelitas descalzos, donde tenía sepultura en propiedad, aunque era parroquiano de San Nicolás, motivo por lo que no es posible aportar la partida de defunción, al haber desaparecido su archivo.

El día 6 de agosto, su viuda y el procurador Manuel Monedero, que había sido nombrado curador de los hijos del difunto durante su minoría de edad, pidieron que se ejecutase el poder para testar, así como la partición de los bienes que quedaron a la muerte de Martín Marcelino de Vergara, cuyo inventario y tasación se había realizado en el mes de julio anterior¹¹⁴.

En esta tasación, Francisco Zorrilla coincidirá con Félix de Vivar, ebanista; Domingo Sancho, sastre; Andrés Facundo Estephan¹¹⁵, relojero; Manuel de Arroyo, tapicero; Teresa Rodríguez, costurera; Francisco Álvarez, calderero; Alberto Aranda, platero; Juan Moreno, librero; Manuel de Mayo y Miguel de Salcedo, maestros de hacer coches; Antonio de Soto, albéitar; Bernardo Robledano, vidriero y Miguel de Reyes, guarnicionero. Aunque fue protocolizada por Manuel Naranjo, algunos documentos aparecen firmados por el también escribano Lorenzo García Hurtado.

Zorrilla tasó un total de 138 pinturas (23 paisajes, trece floreros, nueve mitologías, cinco marinas, cinco cuadros de animales, cuatro batallas, dos fruteros, dos retratos, un bodegón, así como 21 obras en las que no se especifica el asunto y 52 religiosas) y cuatro relicarios. Asimismo, aparece un cuadro que no deja de resultar curioso, al titularse *Sueño de la duquesa del Infantado*. El valor total dado a estas obras fue de 43.785 reales, destacando por su importe una tabla de *Nuestra Señora con el Niño*, valorada en 8.000 reales, así como dos pinturas iguales, *Plutón y Proserpina* y *Tetis y Neptuno*, 5.000 reales cada una, sin que en ninguno de los casos se indique su autoría.

En el expediente se incluye la partición y la almoneda que se hizo de determinados bienes pero, en ese caso, no es posible precisar el importe que recibió Zorrilla por su trabajo, ya que el pago a los tasadores se hizo constar de

¹¹⁴ A.H.P.: Protocolo 15450 (Lorenzo García Hurtado), 69.

¹¹⁵ Si bien en el nombramiento como tasadores figura como Andrés Esteban Facundo, hemos mantenido el nombre de Andrés Facundo Estephan, que es como aparece en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, al ser la forma en que lo hemos documentado en diversas partidas sacramentales, escrituras notariales y documentos municipales, por ser el encargado del mantenimiento de los dos relojes de la villa de Madrid.

forma global, por un total de 529 reales, que fue realizado por Francisco Carlos de Lemus, quien había sido nombrado depositario de los bienes y caudales, así como pagador de deudas. En cuanto a la edad que Zorrilla declaró tener, cuarenta y siete años, en esta ocasión sí es la acertada, pues es la que tenía en el momento de realizar la tasación.

Por lo que respecta a quién pudo ser la persona que decidió que fuera Zorrilla y no otro quien realizara la tasación, no podemos dejar de considerar importante que uno de los testamentarios, Javier Antonio Ruiz Bazán, cuñado del difunto, fuera presbítero beneficiado en las iglesias riojanas de Navarrete y Fuenmayor, dados los vínculos que el pintor mantuvo siempre con su tierra natal.

Asimismo, también queremos recoger la coincidencia de que, como Secretario del Ayuntamiento de Madrid, Martín Marcelino de Vergara fue quien había autorizado en julio de 1724 una serie de pagos que se realizaron a Francisco Zorrilla por su participación en la realización de los decorados para la comedia que el Concejo ofreció a los Reyes con motivo de la proclamación de Luis I.

Por último, quizá no sea casual que el curador fuese el procurador Manuel Monedero, que ya había coincidido con Zorrilla en 1723 en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, y que volverían a encontrarse años después.

María Francisca Ruiz Obregón volvió a contraer matrimonio con José Gaspar de Cardaña, natural de Burgo de Osma (Soria). El 9 de noviembre de 1728 se establecieron las capitulaciones matrimoniales¹¹⁶. Él era abogado de los reales Consejos y perteneció al Consejo del Rey en la Junta general de la renta del tabaco¹¹⁷ y falleció en su domicilio en la calle de San Miguel, siendo enterrado de secreto en la bóveda de la capilla del Santo Cristo de San Ginés, el 10 de diciembre de 1757¹¹⁸. Su mujer le sobrevivió hasta el 20 de mayo de 1762, fecha en que murió a causa de un accidente repentino¹¹⁹.

*11) 25 de septiembre de 1727, tasación de las pinturas de la testamentaría de María Manuela Lozano, en Madrid*¹²⁰.

Varias son las noticias proporcionadas por el presente expediente, tanto en lo relativo a la difunta como a Francisco Zorrilla. De ella nos indica que fue la mujer de Pedro López y que vivieron en la calle de Atocha, frente al Colegio de Loreto.

¹¹⁶ A.H.P.: Protocolo 14897 (Manuel Naranjo), 942.

¹¹⁷ La pareja tuvo, al menos dos hijos, Alfonso (que nació el 6 de diciembre de 1738) y Antonio (el 11 de febrero de 1740), siendo bautizados en la madrileña iglesia de San Ginés. A.P.SG.: *Libro de bautismos 1731-40*, 323 y 374v, respectivamente.

¹¹⁸ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1746-1775*, 166.

¹¹⁹ Ibidem, 172v.

¹²⁰ A.H.P.: Protocolo 15157 (Pedro Campillo Rubio), 573-684v.

Pedro López, natural de Casarrubios del Monte (Toledo), era hijo de Pedro López y María Quiroga. El 27 de marzo de 1717 se abrió el expediente para su matrimonio con María Manuela Lozano¹²¹, a favor de la cual el 10 de abril de 1717 otorgó carta de pago y recibo de dote; la novia era natural de Madrid, hija de Francisco Lozano (ya difunto) y de Inés Fallares¹²².

La profesión de Pedro López era la de ebanista, no dudando de que se trata de la misma persona que, con idéntico nombre y actividad, tasó los bienes de Francisco Moreno y Puebla en 1723, donde coincidió con Francisco Zorrilla lo que, aparte de razones de vecindario, justificaría que fuera a él a quien acudiera para realizar la tasación de los bienes de su mujer.

María Manuela Lozano, encontrándose enferma, otorgó su testamento el 5 de noviembre de 1726¹²³, nombrando como albaceas a su marido y a su madre, y por herederos a sus hijos María, Manuela y Josefa Valentina. Pocos días después, el 9 de noviembre, falleció, siendo enterrada en público en la capilla de San José en el Colegio de Atocha¹²⁴.

Inés Fallares, madre de la difunta, continuó viviendo con su yerno y nietas, no permitiendo que se hiciera inventario de los bienes de su hija, motivo que llevó a que la partición se demorase hasta su fallecimiento el 7 de septiembre de 1727¹²⁵. El día 13 de ese mismo mes, Pedro López solicitaba que se hiciese el inventario, tasación de dichos bienes y partición de los mismos entre él y sus hijas María y Manuela, pues en el ínterin había fallecido Josefa Valentina. Si bien en el expediente se incluye la partición, no parece que se hiciera almoneda de los bienes.

Casado en segundas nupcias con María Alonso Lozano el 29 de julio de 1728¹²⁶, la muerte le sorprendió un 22 de abril de 1731 en la villa de Valdemoro (Madrid) “donde había ydo a dibertirse”¹²⁷; días antes de morir, el 17 de abril, pudo redactar su testamento ante el escribano José Rodríguez Carrillo¹²⁸, nombrando como albaceas a su mujer, a Juan Bautista Iturralde y a Martín Echartea y como herederos a las dos hijas habidas de su primer matrimonio y a Juan López, hijo de María Alonso Lozano. Legó a la parroquia de San Sebastián doce reales “por ser maiordomo sacramental de esta Iglesia”, motivo que quizá justifique que, a pesar de

¹²¹ A.D.M.: *Libro de repartimientos matrimoniales. Año 1717*.

¹²² Se incluye entre los documentos de la testamentaria.

¹²³ A.H.P.: Protocolo 14666 (Lorenzo Sendín), 1034.

¹²⁴ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1724-1728*, 242.

¹²⁵ *Ibidem*, 310v.

¹²⁶ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1722-1729*, 351. El expediente se abrió el 24 de julio de 1728 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3781, 94).

¹²⁷ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 211v.

¹²⁸ No se conservan legajos protocolizados por este escribano en el Archivo Histórico de Protocolos, seguramente por haberse otorgado en Valdemoro, donde murió.

haber sido enterrado en Valdemoro, su partida de defunción conste en los libros parroquiales de San Sebastián.

En el inventario de los cortos bienes de María Manuela Lozano, Francisco Zorrilla coincidió con Tomás Arroyo, entallador; Antonia Pérez, costurera; Manuel Ventura López, colchonero; Gaspar García de la Cuesta, latonero y Pedro de Castro, sastre. Aunque la testamentaria fue protocolizada por Pedro del Campillo¹²⁹, algunos documentos aparecen firmados por el escribano Juan Rodríguez Vizcaíno.

En total tasó 14 pinturas que, salvo los retratos del rey Carlos II y la reina (no especifica cuál), son de índole devocional, así como 22 estampas y vitelas, por un total de 686 reales. No sabemos con certeza cuánto cobró por su trabajo, pues el pago a los tasadores se refleja de forma conjunta, abonándoles 40 reales.

Al referirse a la edad de Zorrilla, se utiliza la fórmula genérica de “mayor de veinticinco años”, pero en esta fecha contaba cuarenta y ocho.

*12) 27 de enero de 1728, tasación de las pinturas de la testamentaria de Agustín Herviti, en Madrid*¹³⁰.

Agustín Herviti¹³¹ Zabalza, natural de la localidad navarra de Sorauren, era hijo de Miguel Herviti y Juana Zabalza. Nacido hacia 1685, llegó a Madrid en 1696. El 18 de abril de 1709 se abrió el expediente para su matrimonio con la madrileña Josefa María de Atienza, hija de Miguel Antonio de Atienza y Juliana Mata, pidiendo se le dispensasen las preceptivas amonestaciones por tener que ausentarse a “El Espinar y Aldea Gordo para el esquila de diferentes ganados que tiene a su cargo”¹³², celebrándose los esponsales el 24 de dicho mes de abril¹³³.

Dedicado a diferentes negocios, y a causa de haber sufrido “barios contratiempos en su comercio, y allándose estrechado por sus acreedores”¹³⁴, su mujer solicitó el pago de la dote aportada al matrimonio, como salvaguarda de estos bienes. Los problemas económicos sufridos por la familia quizá justifiquen los diferentes poderes y cartas de pago que encontramos entre 1722 y 1724¹³⁵.

¹²⁹ Escribano que había protocolizado en 1724 el poder de diversos pintores, entre ellos Zorrilla, para pleitear sobre el monopolio para el nombramiento de tasadores.

¹³⁰ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 308.

¹³¹ La grafía del apellido admite diversas posibilidades: con o sin hache, con “v” y con “b”, terminado en “e” o en “i”, habiendo optado por la de Herviti que ha sido la que hemos encontrado con más frecuencia.

¹³² A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3552, 138.

¹³³ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de matrimonios 1706-1721*, 62v.

¹³⁴ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 296.

¹³⁵ Ibidem, 47, 59, 91, 123, 130, 131, 135 y 279.

El 20 de junio de 1715 otorgaron un mutuo poder para testar¹³⁶, si bien Agustín Herviti viviría hasta el 7 de agosto de 1727, fecha en que fue enterrado, de secreto, con licencia del señor vicario, en la iglesia de la Santísima Trinidad¹³⁷.

El 12 de octubre de 1727¹³⁸, Josefa María de Atienza ejecutó dicho poder, si bien la solicitud de que se hiciera la tasación y partición de los bienes dejados por su esposo se demoraría hasta el 27 de enero de 1728, realizándose en el domicilio familiar de la calle de Atocha, frontero del colegio de Loreto, en casas de la congregación de San Pedro.

Agustín Herviti había nombrado testamentarias de sus bienes a su mujer y a su suegra, Juliana de Mata, y como heredera a su hija Ana Herviti y Atienza¹³⁹, realizándose la tasación de los bienes ante el escribano Teodoro Nicolás de Velasco, si bien algunos documentos aparecen firmados por Alfonso Jacinto Vecino.

En la tasación Francisco Zorrilla coincidió con Felipe del Castillo, platero y tasador de joyas del santo Monte de Piedad; Pedro de Castro, sastrero¹⁴⁰; Pedro López, ebanista¹⁴¹; Micaela Bañares, costurera y Francisco Rodríguez, calderero, resultando curioso que entre los bienes inventariados aparezca un clavicordio grande, un arpa y una guitarra¹⁴².

El pintor tasó un total de 27 pinturas (cuatro fruteros y floreros, tres escenas de animales, dos de género, una batalla, una mitología y una en la que no se especifica el asunto, siendo las quince restantes de asunto religioso) más un biombo, por un total de 4.500 reales.

En el expediente no se incluye la partición de la herencia, no indica si se hizo almoneda de los bienes y, aunque tampoco informa sobre los gajes que cobraron los tasadores, sí nos proporciona más datos de la vivienda de Francisco Zorrilla, ya que no sólo nos dice que vivía en la calle del Amor de Dios, como ya sabíamos, sino que lo hacía en el “cuarto segundo”.

¹³⁶ Se otorgó ante el escribano José Antonio de Cabezón, del que no se conservan legajos en el Archivo Histórico de Protocolos.

¹³⁷ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1724-1728*, 304.

¹³⁸ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 331.

¹³⁹ El matrimonio había tenido otros dos hijos, Juana Juliana Micaela y Marcos Francisco Javier, que suponemos habrían fallecido antes de 1727, al no ser citados en la testamentaria.

¹⁴⁰ Recordemos que se trata de la misma persona que realizó la tasación de los vestidos en la testamentaria de María Manuela Lozano.

¹⁴¹ Ya habían coincidido en la tasación de los bienes de Francisco Moreno y Puebla y, a la muerte de su mujer, María Manuela Lozano, en 1727, será Francisco Zorrilla quien se ocupe de las pinturas.

¹⁴² A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 298.

Pensamos que la decisión de elegir a Francisco Zorrilla para la tasación de las pinturas recayó directamente en Josefa María de Atienza, al ser hermana de Juan Antonio de Atienza quien, como enfermero de la congregación de esclavos de Jesús Nazareno, había encargado y pagado a Francisco Zorrilla la realización del lienzo para el adorno del estandarte de la Congregación, en 1721.

Juan Antonio de Atienza debió de mantener buenas relaciones con su hermana y cuñado ya que en 1725, encontrándose enfermo, había otorgado poder para testar a favor de su madre y de Agustín Herviti¹⁴³.

Por lo que respecta a la viuda, no volvió a casarse y murió el 6 de mayo de 1739 en su domicilio de la calle de Santa Apolonia, dejando como heredera de todos sus bienes a su hija Ana Herviti¹⁴⁴.

*13) 13 de marzo de 1728, tasación de las pinturas de la testamentaria de Francisca Hernández, en Madrid*¹⁴⁵.

Los datos que podemos extraer del presente expediente¹⁴⁶ son tan escasos como menguados los bienes de la difunta, pues se limita a decirnos que era la mujer de Blas de Zabaleta, maestro sastre.

Que, con tan escasa hacienda, se procediese a realizar inventario y tasación de la misma puede estar justificado por un deseo de dejar las cuentas claras entre Blas de Zabaleta y Antonio López, hijo del primer matrimonio de Francisca Hernández con Bernardo López, maestro tejedor.

Francisca Hernández nació en Salamanca hacia 1687, siendo hija de Pedro Hernández y María Rodríguez. Bernardo López, su primer marido, falleció en 1715 y el 5 de enero de 1719 se había abierto el expediente para su matrimonio¹⁴⁷ con Blas de Zabaleta, nacido en Vitoria hacia 1695¹⁴⁸, quien llevaba un tiempo viviendo en casa de Francisco Hernández, hermano de la novia¹⁴⁹. Días más tarde, el 17 de enero, se firmó la carta de dote, celebrándose el matrimonio al día siguiente en la parroquia madrileña de San Ginés¹⁵⁰.

¹⁴³ A.H.P.: Protocolo 15604 (Santiago Garcés), 2

¹⁴⁴ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1738-1741*, 84.

¹⁴⁵ AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1981) *Op.cit.*, 203.

¹⁴⁶ A.H.P.: Protocolo 15212 (Tomás Nicolás Maganto), 1-30v.

¹⁴⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3666, 21.

¹⁴⁸ Sus padres, Antonio Zabaleta y María Anduaga, procedían de Oñate, en el obispado de Calahorra.

¹⁴⁹ En 1717 dice vivir en la callejuela de San Ginés, y en 1719 en la calle de Coloreros.

¹⁵⁰ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1707-1725*, 314v.

El 15 de agosto de 1727 Francisca Hernández otorgó declaración de pobre¹⁵¹, nombrando testamentario de sus bienes a su marido y dejando como heredero a su hijo; falleció el 30 de agosto en su domicilio de la calle Mayor, en el “portal de los Roperos”, y fue enterrada al día siguiente en la parroquia de San Ginés¹⁵².

Entre los documentos de la testamentaría no se incluye la partición de los bienes, tampoco se indica si se hizo almoneda ni lo que cobraron los tasadores, pero en este caso poco pudieron pagarle a Francisco Zorrilla, pues tan sólo tuvo que tasar ocho pinturas, todas ellas de contenido religioso y valoradas en 1.585 reales; coincidiendo en estos autos con el carpintero Gaspar Muñoz; Gaspar Hernández, latonero; Miguel Fernández Ballesteros, sastre y con María Antonia Arredondo, que se ocupó de la ropa blanca, así como con el escribano Alejandro Anestán, que firmó algunos de los documentos incluidos en el legajo.

Añadido al texto de la tasación, aparecen las edades de algunos de los tasadores; en el caso de Gaspar Muñoz, sólo se indica “dijo ser de edad ...” quedando incompleta la frase, de Gaspar Hernández “dijo ser de edad de cuarenta y cinco años poco más o menos”, siendo también éstos los años que, quizá el propio escribano, de forma aproximada atribuye a Zorrilla, quien en realidad contaba cuarenta y nueve.

Por lo que respecta a quién eligió a Zorrilla para la tasación, recordemos que anteriormente el escribano Tomás Nicolás Maganto ya había protocolizado otras testamentarías en las que había participado el pintor y, además, las casas en las que vivió la difunta están muy próximas a las de la calle Mayor donde lo hizo Zorrilla, por lo que podrían haberse conocido.

No obstante, queremos recoger la posibilidad de que fuera el propio viudo, Blas de Zabaleta, quien encargara a Zorrilla que se ocupase de tasar dichas pinturas. Aparte de las razones de vecindad indicadas, no debemos olvidar que, como recogíamos en el capítulo dedicado a su biografía, en 1726 su sobrino Juan Antonio vivía con el pintor en Madrid, quizá aprendiendo la profesión de sastre, por lo que no podemos dejar de preguntarnos si no sería junto a Blas de Zabaleta con quien se formó.

14) 3 de abril de 1728, tasación de las pinturas por traspaso de un mesón, en Madrid¹⁵³.

Aunque el valor de los bienes traspasados es escaso, esta tasación es interesante por dos motivos: por un lado, sirve para ejemplificar que no sólo los pintores eran llamados para actuar como tasadores de bienes legados en

¹⁵¹ A.H.P.: Protocolo 15019 (Antonio Lezama Paredes), 580.

¹⁵² A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 40v.

¹⁵³ A.H.P.: Protocolo 15539 (Antonio Fernández Bárcena), 193-200.

testamentarias o aportados por unos cónyuges a su matrimonio, sino también en ventas judiciales o traspasos de edificios o negocios, como es el caso que nos ocupa.

En segundo lugar, nos indica que, en ocasiones, los pintores no actuaban de forma independiente, sino agrupándose con otras personas de su mismo arte, quizá por establecerlo así el cliente o, acaso, porque como los pintores formaban compañías para la realización de determinados trabajos, quizá, si estaban ocupados en algún encargo de importancia, para no renunciar a otro de índole menor, optasen por realizarlo en colaboración con otro, a fin de agilizar la tarea.

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con una transacción realizada por Santiago González, quien cedió a Gonzalo Martínez, ambos vecinos de Madrid, el mesón llamado de San Antonio Abad, ubicado en la Cava Baja, calle que contaba con varios de estos establecimientos que, en algún caso, han pervivido hasta nuestros días y que, por lo menos en aquel siglo, funcionaban también como posadas.

Nada podemos añadir de Santiago González; al tener un nombre tan usual puede suponerse que hemos localizado múltiples noticias de personas así llamadas, como por ejemplo de un abogado de los Reales Consejos, sin que podamos tener la certeza de cuál de ellas es la que vendió este mesón. Sin embargo, de Gonzalo Martínez del Villar, conocemos que estaba casado con Antonia López, siendo ambos asturianos; el 2 de octubre de 1729 otorgó, junto a su mujer, poder para testar, nombrando como herederos a sus hijos Josefa, Bernardo y Lucía¹⁵⁴ y falleció el 11 de abril de 1731¹⁵⁵, siendo enterrado en la parroquia de San Justo.

Como indicábamos al principio de este apartado, la tasación fue realizada conjuntamente por Francisco Zorrilla y por el también pintor Juan Fernández Cerdán, con quien había coincidido en 1724, realizando los decorados teatrales para los festejos celebrados con motivo de la proclamación de Luis I. En total inventariaron 32 pinturas, por un valor total de 2.802 reales, sorprendiendo los asuntos, pues uno esperaría encontrar en un establecimiento de este tipo pinturas de bodegones, naturalezas muertas, escenas tabernarias, etc., pero en cambio, salvo un florero y tres retratos, las restantes son de carácter religioso, entre las que encontramos dos pinturas de *San Antonio Abad*, lo que resulta lógico dado el nombre del mesón y, lo que ya no tiene tanta explicación, cuatro de *Nuestra Señora del Populo*. La valoración que se da a la mayoría de los cuadros es baja, a excepción del lienzo de *San Eustaquio* que aparece en primer lugar, tasado en 1.200 reales, cuya autoría, al igual que en el resto de las obras, no se indica.

¹⁵⁴ A.H.P.: Protocolo 14599 (Feliciano Cojeces de Velasco), 288.

¹⁵⁵ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1728-1737*, 115v. En la partida de defunción se indica que vivía en la casa posada “Cuca de la Cantarilla” que debe hacer alusión a que el mesón que había arrendado se encontraba, como dice el documento de la cesión, junto a la alcantarilla de la Cava Baja.

No es posible determinar quién encargó a Zorrilla este trabajo, ya que las personas relacionadas con el mismo no parece que tuviesen más vínculos con el pintor.

*15) 25 de febrero de 1729, tasación de las pinturas de la testamentaria de María Teresa Sánchez, en Madrid*¹⁵⁶

María Teresa Sánchez, natural de Madrid, era hija de Felipe Sánchez y Gracia González y mujer de Agustín Ruiz Baíllo, oficial de la Secretaría de Hacienda en la media anata, con quien tuvo un hijo, fallecido de corta edad. Casó en segundas nupcias con Juan Antonio Franco¹⁵⁷, natural de Pareja (Cuenca), hijo de Gabriel Franco y María Aranda, también un alto funcionario al servicio real, pues era oficial mayor de la Contaduría en el Consejo de Indias y mayordomo del arzobispo de Toledo en Escalona.

El 13 de junio de 1720 otorgó junto a su segundo marido poder para testar¹⁵⁸, pidiendo ser enterrada en el convento de San Francisco el Grande. Declaraba herederas de sus bienes a sus hijas Magdalena Ventura y María Nicolasa Micaela Franco, nombrando como testamentarios de los mismos a los presbíteros Rodrigo Porras Gallardo y Manuel Franco, así como al teniente coronel Manuel José Franco, a Isidro Velasco Montoya, Ignacio Padilla Moncada, Martín Tamayo, José Ventades Luengas y al arquitecto Francisco Ruiz; asimismo, dada la minoría de edad de sus hijas, designaba al procurador Francisco Miguel de la Torre como su curador.

Tras su muerte, el 6 de enero de 1729, en la casa de su propiedad de la plazuela de la Cebada¹⁵⁹, se procedió al inventario, tasación y partición de sus bienes por el escribano Manuel Merlo, si bien algunos documentos aparecen firmados por José Merino Franco, quien seguramente compartía oficina con el anterior¹⁶⁰.

En la tasación, Francisco Zorrilla coincidió con Francisco de Anturiza y Juan Alonso Martínez que, dado que se ocuparon de la ropa blanca, así como de lanas y sedas, quizá fueran sastres; con Juan de la Maza Fernández, tapicero; Juan Alonso Martínez, arquitecto; Juan García, herrador; Eugenio Álvarez, maestro de coches; Melchor Vallejo, librero; Manuel Bautista Fernández, ebanista del Rey y Antonio Meléndez, que quizá fuera latonero o calderero, pues tasó los trastos de

¹⁵⁶ A.H.P.: Protocolo 15561 (Manuel Merlo), s/f.

¹⁵⁷ A su vez era viudo de María López Araunga. El matrimonio había tenido un hijo, Alfonso Alejo Franco, fallecido soltero antes de 1720.

¹⁵⁸ A.H.P.: Protocolo 15199 (Juan Ignacio Cortés), 849.

¹⁵⁹ A.P.SJ: *Libro de difuntos 1728-1737*, 13.

¹⁶⁰ José Merino Franco fue el escribano que protocolizó el testamento otorgado por Juan Antonio Franco meses después de la muerte de su mujer, el 29 de septiembre de 1729.

cocina. Francisco Zorrilla declaró ser de edad de cincuenta años que, en efecto, era la que tenía.

El pintor se ocupó de tasar un total de 88 pinturas (catorce fábulas, doce escenas de género, diez paisajes, siete retratos, siete fruteros, seis floreros, tres marinas, dos perspectivas, un lienzo de historia y 26 cuadros con asuntos religiosos), más trece esculturas, dos marcos y dos cartas de la venerable madre Ágreda, por un total de 12.168 reales. Destacan, por el importe dado, los cuadros de *Noé embriagado*, *Nuestra Señora Concepcionada con el Niño Jesús*, *Nuestra Señora del Pilar* y un *Retrato del duque del Infantado*, todas anónimas, valoradas en 1.500, 1.100, 1.000 y 800 reales, respectivamente, así como un boceto del lienzo ejecutado por Claudio Coello para la sacristía del monasterio del Escorial, en 1.500 reales.

La documentación incluye el inventario, la tasación y la partición de los bienes entre Juan Antonio Franco y sus hijas, pero no informa de lo que cobraron los tasadores y no parece que se hiciese almoneda.

Resulta sorprendente que en el nombramiento de los tasadores, al hablar de Zorrilla, se afirme que es “uno de los nombrados por los señores del Consejo”, ya que en las fechas en que se realiza la tasación, 1729, nuestro pintor todavía no había recibido tal nombramiento pues, recordemos, que este título le sería concedido en 1733. Pudiera ser que el escribano no supiese que Zorrilla no estaba autorizado para ello o, tal vez, previo al nombramiento oficial por el Consejo, Zorrilla pudo haber sido designado tasador sustituto por alguno de los pintores autorizados, lo que justificaría que ejerciese libremente esta actividad en fechas anteriores a 1733.

No podemos aventurar quién fue el encargado de nombrar a los tasadores, ya que ninguna de las personas involucradas aparece relacionada con nuestro pintor en otro momento. No obstante, quizá no sea casual que el marido de la difunta perteneciese al Consejo de Indias, pues en fechas muy próximas a esta tasación, como veremos más adelante, Zorrilla tasaré los bienes de otras personas vinculadas a dicho Consejo.

Por lo que respecta a Juan Antonio Franco, poco sobrevivió a su mujer, pues falleció en las mismas casas que María Teresa Sánchez, en la plaza de la Cebada, el 30 de enero de 1732¹⁶¹.

¹⁶¹ Ibidem, 149.

16) 10 de abril de 1730, tasación de las pinturas de la testamentaría de Ana María de Negrete, en Madrid¹⁶².

Ana María de Negrete fue la segunda mujer de Julián Moreno de Villodas. Por ello, y al igual que sucedió al hablar de la partición de los bienes de su suegro, Francisco Moreno y Puebla en 1723, ya estudiada, únicamente nos referiremos ahora a la de los suyos, pues de los aspectos biográficos nos hemos ocupado en el capítulo dedicado a la clientela de Francisco Zorrilla.

El 17 de enero de 1729, Ana María de Negrete, había otorgado poder para testar a favor de su padre y su marido, falleciendo un día más tarde¹⁶³, siendo enterrada públicamente en el convento de San Francisco, por elección de Julián Moreno de Villodas, a quien había dejado encargado se ocupase de su sepelio.

El 8 de marzo siguiente, Julián Moreno de Villodas, ejecutó el testamento en virtud del poder que le había sido conferido¹⁶⁴. Aunque Ana María de Negrete había declarado como único heredero de sus bienes a su hijo Antonio, se realizó la partición, máxime cuando, aunque sí se había protocolizado la dote aportada por la novia, no se hizo en cambio el capital del novio “por la azeleración con que se ejecutó” el matrimonio¹⁶⁵.

La testamentaría se dilató un tiempo pues, dada la minoría de edad del heredero, se había designado como curador al procurador Francisco Blas Domínguez pero, al alcanzar éste el cargo de escribano en 1730 y no poderse hacer cargo de la curaduría, hubo que hacer un nuevo nombramiento que recayó esta vez en el procurador Manuel Monedero, siendo protocolizada por Manuel Naranjo, aunque algunos documentos aparecen firmados por Benito de Terreros.

El inventario fue realizado en la casa propiedad del matrimonio, en la calle de Atocha esquina a la plaza de Matute, frente al Colegio de Loreto, muy cercana, por tanto, al domicilio de Francisco Zorrilla en estos años. En la tasación, Francisco Zorrilla coincidió con el ebanista Pedro López¹⁶⁶; Agustín de Jorge¹⁶⁷, maestro de coches; Lucas de Herrera, herrador; Manuel José, sastre; Carlos de Arias, que suponemos sería calderero, al ocuparse de las cosas de cobre y latón; Inés Franco, costurera; Santiago Sánchez, que sería joyero o platero, al ocuparse de joyas, plata y diamantes; Cristóbal García, vidriero; Bernardo Ruesta, escultor;

¹⁶² A.H.P.: Protocolo 14904 (Manuel Naranjo), 88-352.

¹⁶³ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 9v.

¹⁶⁴ A.H.P.: Protocolo 14898 (Manuel Naranjo), 227.

¹⁶⁵ A.H.P.: Protocolo 14904 (Manuel Naranjo), 153.

¹⁶⁶ Habían coincidido en las tasaciones de los bienes de Francisco Moreno y Puebla y Agustín de Herviti. Asimismo, Zorrilla había tasado los bienes que quedaron a la muerte de su mujer, Manuela Lozano.

¹⁶⁷ *Ibidem*, en los de Francisco Moreno y Puebla.

Juan de la Maza Fernández¹⁶⁸, tapicero y Agustín Díaz, guarnicionero; las casas fueron tasadas por el maestro mayor de obras de Madrid y sus fuentes Pedro de Ribera, con la asistencia de Pedro Hernández, mientras que el oficio de regidor del que era propietario Julián Moreno de Villodas fue tasado por Francisco de Palomares.

En total, Francisco Zorrilla tasó 200 pinturas, más un biombo: 61 obras de carácter religioso, 17 paisajes, 14 alegorías, doce bamboches, doce escenas de género, once floreros, nueve retratos, ocho escenas de animales, seis marinas, cuatro escenas de batallas, cuatro fruteros, tres bodegones, dos asuntos mitológicos o de fábulas y 31 obras en las que no se dijo lo que representan. El importe de esta colección pictórica ascendió a 141.770 reales, encontrando en ellas obras de suma importancia, queriendo destacar, bien por su valor, o por su autoría, las siguientes: *La sagrada cena*, de Tiziano (10.000 reales), *La fragua de Vulcano*, de Bassano (10.000); *Nuestra Señora con el Niño*, de Morales (7.000); *El descenso al Limbo*, del Bosco (4.000); *Santísimo Cristo*, de Morales (3.600); *Virgen con Niño*, de Rafael (3.000); *Virgen, el Niño y santa Ana*, de Murillo (2.200); *La cena del rey Baltasar*, anónima (2.000); un *Frutero* “de una gran mano” (1.800); *El Anuncio a los pastores*, de Jacopo Bassano (1.800); dos *Floreros*, del Teatino (3.200); nueve cuadros de los meses del año, de los hijos de Bassano (1.600 cada uno); *San Jerónimo*, del Greco (1.500); *San Blas*, de Andrea Vaccaro; dos *Cabezas*, de van Dyck (3.000); dos tablas cuyos asuntos no se indican, del Bosco (3.000) diez láminas de escuela de Rubens (1.500); un *Enano*, de Velázquez (1.500); un *Filósofo*, de Murillo (1.500); *Nuestra Señora de la Concepción*, de Vicente Carducho (1.200); *San Sebastián*, de Carreño (1.200); dos medallas, de Lanfranco (1.200); *San Antonio Abad*, de Ribera (1.200); una *Marina*, anónima (1.200); *Autorretrato*, de Tintoretto (1.100); *San Felipe Neri*, de Tiziano (600); *Una liebre y un perro* y *Unos pavos y conejos*, de Pablo de Vos (600); dos pinturas en tabla, de Lanfranco (600); *La adoración de los Reyes*, de Carreño (800); un *Muchacho*, de Velázquez (720)¹⁶⁹; un *Bamboche*, del Abitanesis (600); cuatro *Batallas*, firmadas por C.R. (600); *San Francisco*, del Greco (600); cinco *Marinas*, anónimas (600); una *Madama*, de van Dyck (500); una *Fábula*, de Miguel Angel (400); *Santa Inés*, de Mateo Cerezo (400); dos pinturas de *Ganados y pastores*, de Orrente (300); *Santa Mónica*, de Palomino (300); dos pinturas de Durero (240); una *Cabeza*, de Andrea Vaccaro (240); dos pinturas de unas *Cabras*, de Orrente (180); 24 laminitas de la *Historia de Noé y Sansón*, de Lanfranco (175); cuatro *Paisajes*, de Perea (160) dos *Cabezas*, de

¹⁶⁸ Ibidem, en la de María Teresa Sánchez.

¹⁶⁹ Teniendo en cuenta el menor valor dado a la pintura, no hemos incluido la partida que sigue a ésta, titulada “la madre del muchacho que hace compañero” ya que la tasó en la mitad que la antecedente, por lo que dudamos que fuera un original de Velázquez. Lo mismo sucede con la pintura “pequeña, de un hombre con escopeta”, que únicamente se valoró en 60 reales, por lo que no hemos considerado significativo señalarla.

Veronés (150) y nueve *Floreros* (cinco de Mario, dos de Bartolomé Pérez y dos de Arellano, 2.700 en total).

Además, queremos resaltar que en la colección aparezca una *Mujer* y un *ciego* (240) y dos *Muchachas* (120), todos ellos de Velázquez cuyo tamaño, una tercia para los primeros y una cuarta para los segundos, hacen pensar que se trataban de dibujos o bocetos y, dado el escaso número que se le conocen a Velázquez, el hecho de que Ana María Negrete dispusiera de varios nos parece una noticia de suma importancia, de ser cierta la atribución dada por el coleccionista o el tasador.

En la documentación se incluye el inventario, la tasación y la partición de los bienes, si bien no se indica cuánto cobraron los tasadores por su trabajo y no parece que se hiciera almoneda.

Al igual que dijimos al hablar de la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en este caso estamos convencidos de que fue Julián Moreno de Villodas quién eligió a Francisco Zorrilla para que tasase las pinturas que quedaron a la muerte de su esposa.

*17) 20 de abril de 1730, tasación de las pinturas de la testamentaría de Manuel Figueroa, en Madrid*¹⁷⁰.

Manuel Figueroa Blázquez, natural de Madrid, era hijo de Felipe Figueroa y de Magdalena Blázquez. De su primer matrimonio con Antonia de Tejada, tuvo dos hijas, Teresa Francisca y Rosa María Figueroa Tejada y, estuvo casado en segundas nupcias con Francisca Montoya, con quien no tuvo descendencia.

Encontrándose enfermo, otorgó su testamento el 8 de abril de 1730 ante el escribano Pedro Vizcaino¹⁷¹, documento por el que sabemos que trabajaba al servicio de la marquesa de la Puebla y Lorian, en cuyas casas de la calle de Atocha vivía. Nombró como testamentarios de sus bienes a la citada marquesa a quien denominaba “su ama”, a los condes de Montesanto y Miranda, a José Morena y a Diego Rafael Anselmo, contador del Rey, viudo de su hija Rosa María; declaró como herederas a su hija Teresa Francisca y a su nieta Cayetana Anselmo Figueroa (hija de su hija Rosa María) y pidió ser enterrado en la iglesia de San Sebastián, delante del Santísimo Cristo.

Manuel de Figueroa falleció el 12 de abril de 1730, tras recibir los santos sacramentos, siendo enterrado en secreto en el cementerio de San Sebastián¹⁷².

¹⁷⁰ A.H.P.: Protocolo 16189 (Pedro Vizcaino), 474-502.

¹⁷¹ Ibidem, 469.

¹⁷² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 132v.

En la tasación Francisco Zorrilla coincidió con el ebanista Pedro López, a quien ya conocemos de tasaciones anteriores; Francisco Portillo, sastre; Catalina Rodríguez, costurera; Ventura López, colchonero¹⁷³ y Pablo Fernández, calderero¹⁷⁴.

En total Francisco Zorrilla tasó 111 pinturas (55 de carácter religioso, 16 floreros, nueve paisajes, tres fruteros, dos alegorías, dos retratos, una fábula, una escena de género, un cuadro de historia y 21 pinturas cuyo asunto no se especifica) y un reloj, por un total de 9.998 reales; aunque no se indica la autoría de ninguna de las pinturas, destacan por su importe un lienzo de *San Pablo, primer ermitaño*, valorada en 2.000 reales y un *San José, la Virgen y el Niño* (1.100).

La documentación no recoge la partición de los bienes, ni detalla lo que cobraron los tasadores, pero en cambio sí incluye la almoneda realizada, en la que Francisco Zorrilla adquirió un vestido de color, con sus medias, por 430 reales; un sombrero, por seis y un dibujo con su cristal, por siete reales y medio (todo ello el 22 de abril) y, días más tarde, el 27 de abril, un capote de grana, por 301 reales.

Por lo que respecta a la viuda, Francisca Montoya, encontrándose con achaques y sin bienes, hizo declaración de pobre el 13 de julio de 1731¹⁷⁵, solicitando a la marquesa de Lorian, en cuyas casas seguía domiciliada, que le costeara el sepelio, nombrando como heredera a María Cayetana Anselmo Figueroa, nieta de su difunto marido, religiosa en el convento de Santo Domingo en Toledo. Falleció el 2 de abril de 1734, siendo enterrada en secreto en la iglesia de San Sebastián¹⁷⁶.

*18) 31 de agosto de 1730, tasación de las pinturas de la testamentaria de Francisco de la Palma Rivadeneira y Noguero*¹⁷⁷.

Hemos localizado esta noticia en los momentos en que estábamos cerrando la investigación del presente trabajo, lo que nos ha impedido ampliarla a través de distintos archivos, como hemos hecho con las restantes tasaciones realizadas por Zorrilla; por ello, de momento sólo conocemos los datos que se desprenden de la propia documentación notarial, así como del expediente personal conservado en el archivo del Palacio Real¹⁷⁸, al ser el difunto gentilhomme del Rey.

¹⁷³ Habían coincidido en la testamentaria de María Manuela Lozano.

¹⁷⁴ Ibidem, en la de María Teresa Gonzalo y Campos.

¹⁷⁵ A.H.P.: Protocolo 15196 (Dionisio Herranz), 574.

¹⁷⁶ Ibidem, 453.

¹⁷⁷ A.H.P.: Protocolo 14851 (Eugenio Martínez Noguero)

¹⁷⁸ A.P.: Expedientes personales 782/37.

Francisco de la Palma Rivadeneira y Noguerol debió de nacer en Toledo y era hijo de Ignacio de la Palma, caballero de Santiago, regidor de aquella ciudad, cargo que también él tuvo.

Casado con Catalina Guzmán, tuvo una hija, Francisca Úrsula de la Palma, que contrajo matrimonio con su primo Juan Isidro de la Palma, alguacil mayor perpetuo de Toledo, fallecido en octubre de 1707 en Toledo, fecha en la que ya eran padres de dos hijos, encontrándose Francisca Úrsula encinta. Para uno de sus nietos, Nicolás Francisco de la Palma, solicitó -y parece que obtuvo- una plaza de gentilhombre de boca de Felipe V, mejorando en el testamento a su nieta Francisca María con el tercio y remanente del quinto de sus bienes.

Si bien en la testamentaría de Francisco de la Palma sólo se cita a Francisca Úrsula, otros documentos hacen referencias a “sus hijos” y sabemos que en 1716 pasó a Toledo con motivo de “profesar una hija que tiene de religiosa en dicha ciudad”.

El 26 de octubre de 1697, en Toledo, el rey Carlos II le concedió la merced de “plaza de gentilhombre de voca”, en atención a los servicios que tanto él como su padre le habían prestado durante el tiempo en que habían sido regidores de Toledo, jurando la plaza el 8 de noviembre en manos del marqués de Castromonte, como mayordomo más antiguo.

El 20 de octubre de 1707, estando ya establecido en Madrid, solicitó que se le facilitase un certificado de sus gajes, a “fin de que se le señale la Casa de aposento que deve gozar como uno de los doze jentiles hombres del número”, si bien, al día siguiente, habiendo tenido conocimiento de la repentina muerte de su sobrino y yerno, pedía licencia para acudir a Toledo “a disponer el alivio de la viuda e hijos que deja”, concediéndosele por un mes. El 5 de mayo de 1708 cursó una solicitud parecida para atender a su hija “que vive en dicha ciudad y a seis meses que embiudó, quedando preñada, y al presente en días de parir con muchas descomodidades y dos hijos, sin más amparo que el del suplicante”, que también le fue concedida, por otros dos meses.

En septiembre de 1710, ante la inminente entrada en Madrid de las tropas del Archiduque, el Rey había dado orden de abandonar la ciudad, pero Francisco Antonio de Palma no lo hizo, lo que debió de poner en entredicho su lealtad al Felipe V, dejando de pagarle sus gajes como gentilhombre de boca. Por ello, envió un memorial justificando su permanencia en Madrid “por no haver tenido orden” de seguir al Rey y “en consideracion a su poca salud y muchas obligaciones de muger, hijos y nietos que mantener y a la cortedad de medios en que se halla” solicitaba que le pagasen “los gajes de dicha plaza que le están debiendo desde 9 de setiembre del año pasado de 1710”, cursándose la orden para que se los pagaran.

En los años siguientes le fueron concedidas otras licencias para salir de la Corte: en junio de 1712 para reponerse de unos achaques, habiéndosele prescrito que fuera “a el lugar del Molar a vever el agua de la fuente del Toro”; en octubre de 1713, “para pasar a Toledo ajustar diferentes dependencias propias” y, en julio de 1716, con motivo de la profesión como religiosa de una de sus hijas.

En 1725, habiendo servido la plaza de gentilhombre de boca desde hacía 28 años “siendo al presente de los doze más antiguos del Número, habiendo procurado siempre cumplir con sus obligaciones: en cuia consideracion, y deseando que en su familia se continúe esta honrra, suplica a su Magestad haya merced a su nieto don Nicolás Francisco de la Palma Henrríquez, de plaza de gentilhombre de boca de su Magestad, sin gaxes por aora, y con la obzión para que entre en ellos quando le toque por su antigüedad”. El 20 de julio de ese año, el marqués de Villena informó ser cierto lo que decía el solicitante y “que su nieto Nicolás Francisco de la Palma es de buenas costumbres”, por lo que parece que había buena disposición a atender la petición.

Esta es la última noticia que tenemos de Francisco Antonio de la Palma, previa a la tasación de sus bienes, donde Francisco Zorrilla coincidió con el ebanista Manuel Bautista Hernández así como con Eusebia Fernández Cienfuegos, costurera; Juan Sánchez, sastre; Juan de la Maza Fernández, tapicero del Rey¹⁷⁹; Manuel López, calderero, ocupándose de la plata, oro y diamantes uno de los contrastes, al que no se nombra.

Zorrilla se ocupó de valorar 27 obras (catorce de carácter religioso, siete paisajes, cuatro floreros -uno de ellos una guirnalda de flores rodeando una imagen de la Magdalena-, un crucifijo de marfil sobre una cruz de ébano y otra pintura cuyo asunto no se especifica), por un total de 4.790 reales.

Lógicamente, no podemos asegurar quién llamó a Zorrilla para ocuparse de la tasación, pero sí recoger la posibilidad de que lo hiciera Diego de Sojo, que actuaba como curador de María Francisca de la Palma (la nieta a quien el difunto había mejorado en su testamento), ya que el procurador era natural de la villa riojana de Briones, encontrándolo relacionado con Gregorio Calvo, al ser testigo de su enlace matrimonial, ya que esta persona trabajaba en las Casas de la Moneda y, en 1740, Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su herencia.

¹⁷⁹ Habían coincidido en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez en 1729 y, en 1730, en la de Ana María Negrete.

*19) 13 de marzo de 1731, recibo por la tasación de las pinturas del caudal de bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano, en Madrid*¹⁸⁰.

Gonzalo Ramírez Vaquedano, caballero de Santiago, perteneciente al Consejo de Indias, era natural de San Martín del valle de Amescoa, en Navarra, hijo de Diego Ramírez Vaquedano y María Álvarez Eulate. El 19 de enero de 1690 fue nombrado fiscal de la Audiencia de Chile¹⁸¹ y el 22 de septiembre siguiente se le concedió licencia de pasajero a Indias¹⁸², mientras que en 1711 las noticias se refieren a que era oidor de la Audiencia de Lima¹⁸³. En América contrajo matrimonio con María Rosa de Castro, cuya dote se otorgó en la ciudad de Lima, y que falleció el 28 de marzo de 1716¹⁸⁴, sin que tuviesen descendencia.

En 1718 ya había regresado a Madrid, porque ese año se fecha una “razón de los caudales que condujo de Lima a estos reinos don Gonzalo Ramírez Vaquedano, pertenecientes a los ramos de donativos, salarios y composiciones de tierras que cobró en Lima por comisión de Su Majestad, con órdenes para su entrega”¹⁸⁵.

El 3 de abril de 1728 otorgó testamento cerrado ante Lorenzo Sendín, escribano real y de los reales hospitales, y el 7 de ese mismo mes, un codicilo añadiendo algunas mandas. Falleció en su domicilio de la calle del Estudio, en casas del conde de la Vega del Pozo, el 28 de diciembre de 1730, siendo enterrado, un día más tarde, en la iglesia del Noviciado “de noche”¹⁸⁶. Ese mismo día Diego de Zúñiga, caballero de Santiago y consejero real, solicitaba la apertura del testamento¹⁸⁷, documento por el que sabemos que, aparte de elegir su lugar de enterramiento, había nombrado como testamentarios a su madre, residente en Perú¹⁸⁸, y a su hermana Josefa de Raja. Asimismo, designaba tenedores de los bienes, hasta tanto se produjera su liquidación, a dicho Diego de Zúñiga, así como a Marcos Sánchez Salvador, perteneciente al Consejo de Castilla; Juan José de Mutiloa, del Consejo de Indias; Saturnino Daoíz y José Bustamante, ambos alcaldes de Casa y Corte y a su sobrino el marqués de Andía.

El 29 de noviembre de 1740, dichos tenedores realizaron la liquidación del caudal de los bienes, en la que se incluye el pago realizado a Francisco Zorrilla

¹⁸⁰ A.H.P.: Protocolo 16604 (Juan Miguel Hernández), 639.

¹⁸¹ A.G.I.: Contratación. 5795, L.2, F.319V-322. Citamos a partir de los datos que figuran en el Portal de archivos españoles.

¹⁸² Ibidem, Contratación. 5452, 29.

¹⁸³ Ibidem, Escribanía. 549C.

¹⁸⁴ Al no ser citada en la licencia para viajar a Indias, es de suponer que el matrimonio se celebró allí.

¹⁸⁵ A.G.I.: Contaduría. 1776.

¹⁸⁶ A.P.STM.: *Libro de difuntos 1678-1746*, 553.

¹⁸⁷ A.H.P.: Protocolo 14668 (Lorenzo Sendín), 266.

¹⁸⁸ Aunque no se dice su nombre, pensamos que se trataría de su suegra.

por su trabajo en la tasación de los mismos, 100 reales, fechándose el recibo correspondiente el 13 de marzo de 1731.

Si bien no podemos confirmar en quién recayó la decisión de llamar a Francisco Zorrilla para que tasase estas pinturas, no queremos dejar de recoger la coincidencia de que Juan Ramírez Vaquedano, marqués de Andía, desde 1716 era uno de los jueces protectores del teatro¹⁸⁹, por lo que quizá conociese a Zorrilla por su actividad en la realización de escenografías. Además, estuvo casado con Manuela Robles Ollauri¹⁹⁰ con lo que pensamos que puede tratarse de un nuevo vínculo del pintor con esta familia riojana.

Asimismo, hay que consignar que tanto Saturnino Daoíz como Juan José de Mutiloa serán también nombrados testamentarios de los bienes de Francisco de Aperregui, de quien nos ocuparemos más adelante.

20) 20 de junio de 1731: tasación del capital de Domingo Mendoza, en Madrid¹⁹¹.

Domingo Mendoza, natural de Lerín (Navarra), era hijo de Domingo Mendoza y de Ángela Palacios, y fue “maestro de su Majestad Felipe V y de su real Capilla”¹⁹², dedicándose a la reparación y mantenimiento de órganos teniendo documentados diversos pagos que por este concepto le hicieron las iglesias madrileñas de San Ginés, San Nicolás y San Sebastián pero, sobre todo, se dedicó a su construcción, tanto en la villa de Madrid como para diversas localidades de sus alrededores¹⁹³.

Casado en primeras nupcias con Josefa Juárez Lastra, otorgaron poder para testar el 21 de noviembre de 1729, pidiendo ser enterrados en la bóveda de Nuestra Señora del Traspaso del convento de trinitarios calzados, declarando como heredera a su hija Josefa Mendoza, casada con Miguel Helguera (proveedor de munición para las guardias de infantería, cebada y paja para los caballos de las

¹⁸⁹ ARMONA Y MURGA, José Antonio: *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Diputación foral de Navarra, Vitoria 1988.

¹⁹⁰ Tanto Manuela Robles Ollauri como Juan Ramírez Vaquedano habían fallecido antes que su hermano Gonzalo, el 17 de noviembre de 1708 y el 7 de octubre de 1723, respectivamente (A.P.STM.: *Libro de difuntos 1696-1708*, 492 y *Libro de difuntos 1709-1725*, 434v) y tampoco tuvieron hijos.

¹⁹¹ A.H.P.: Protocolo 16185 (Vicente Figueroa), 785.

¹⁹² CORTIJO AYUSO, Francisco: “El órgano de la colegiata de Pastrana”. *Wad-al-hayara* nº 7 (1980), 325.

¹⁹³ Hemos documentado los contratados para la iglesia madrileña de San Juan, así como para los de las parroquias de Prádena, Valdeavero, Villarejo, Quintanar de la Orden, para la iglesia del convento de San Agustín de Segovia y para la catedral de Ávila. El artículo citado en la nota anterior afirma que, aparte de realizar el órgano de la colegiata de Pastrana, Domingo Mendoza “trabajó en los órganos de las catedrales de Cuenca, Sigüenza y Ávila, y en los de otras iglesias de las provincias de Toledo y Guadalajara”. *Ibidem*, 326.

de corps y ganado para las reales caballerizas de su Majestad). A dicho poder para testar acompañaron una memoria, por la que donaban un órgano realejo al convento de San Jerónimo y otro al Hospital General, así como un cáliz de plata con sus aderezos a la iglesia de Santa María de la localidad burgalesa de Grijalba, de donde eran oriundos los padres de Josefa¹⁹⁴. Josefa Juárez falleció el 20 de julio de 1730, cumpliendo su marido lo que se había dispuesto en el testamento¹⁹⁵.

El 19 de enero de 1732 se abrió el expediente¹⁹⁶ para el matrimonio de Domingo Mendoza con Gertrudis de Isidro, viuda de Miguel José de Urreta¹⁹⁷, donde el novio declaraba que deseaba tomar estado porque por su crecida edad estaba imposibilitado y su casa se encontraba en poder de criados, por lo que pedía se le dispensasen las amonestaciones preceptivas, celebrándose el matrimonio un día más tarde¹⁹⁸.

El día previo, 18 de enero de 1732, Domingo Mendoza escrituró el capital que aportaba al matrimonio, sin duda para dejar las cuentas claras, ya que ambos aportaban hijos de relaciones anteriores. Curiosamente, si bien la fecha de dicha escritura es la indicada, la tasación de las pinturas fue realizada por Francisco Zorrilla el 20 de junio de 1731. En nuestra opinión, dicha tasa debió de producirse con motivo de la partición de los bienes tras la muerte de Josefa Juárez y, al no haber transcurrido más que unos meses, en lugar de repetir la tasación, se optó por incorporar la anterior a la escritura del capital.

Por ello, no podemos asegurar si Francisco Zorrilla coincidiría con los otros tasadores, pues no sabemos en qué momento hicieron sus respectivas valoraciones, pero las personas citadas son Juan Ochoa, maestro de órganos; Alberto de Aranda, contraste de oro y plata¹⁹⁹; María Cruz y Josefa Gaitero, costureras; Andrés González, ebanista y ensamblador de nogal²⁰⁰; Francisco Asensio, librero; José Castillo, relojero; Juan Martínez, arcabucero; Felipe Ojeda, sastre; Antonio Martínez, cerrajero y Pablo Fernández, calderero²⁰¹.

En total Francisco Zorrilla tasó 30 pinturas, cuatro cuyos asuntos no se especifican y el resto religiosas, así como dos mediorrelieves (asimismo de carácter religioso) todo ello valorado en 4.751 reales. Si bien no se indica la

¹⁹⁴ A.H.P.: Protocolo 14616 (Francisco García), 282.

¹⁹⁵ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 150v.

¹⁹⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3841, 53.

¹⁹⁷ Era músico de la capilla de las Descalzas Reales, y fue enterrado el 21.12.1730 en la iglesia de San Ginés (A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 127).

¹⁹⁸ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1727-1732*, 387v. La ceremonia de velaciones tuvo lugar el 19 de febrero de 1732 (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 119v).

¹⁹⁹ Habían coincidido en la testamentaria de Martín Marcelino de Vergara.

²⁰⁰ Ibidem, en la de María Campos y Ochoa.

²⁰¹ Ibidem, en las de María Teresa Gonzalo Campos y de Manuel de Figueroa.

autoría de las pinturas, destaca por su importe un *San Miguel y la santísima Trinidad*, tasado en 1.000 reales.

Domingo Mendoza falleció el 19 de septiembre de 1734²⁰², tras haber otorgado testamento el 3 de marzo ante el escribano Bartolomé López Calera²⁰³, por el que nombraba heredera a su nieta Ana Helguera.

Por lo que respecta a su viuda, el 8 de septiembre de 1741, encontrándose “bien y fuera de cama”, hizo testamento, en el que pedía ser enterrada en el convento²⁰⁴ de San Basilio, nombrando heredera a su hija Gertrudis Benita Urreta y como testamentarios de sus bienes al padre Diego Villalobos (del citado convento) y a su yerno Juan Pérez.

Suponemos que fue el propio interesado quien contrató los servicios de Francisco Zorrilla para la tasación de sus bienes, a quien sin duda conocería por razones de vecindario, ya que vivía, en casas propias, en la calle del Ave María.

*21) 7 de agosto de 1731, tasación de las pinturas de la testamentaria de Francisco de Aperregui, en Madrid*²⁰⁵.

Don Francisco de Aperregui, caballero de Santiago, miembro del Consejo de Castilla y alcalde en el Reino de Navarra, natural de Tudela (Navarra), era hijo de Antonio Aperregui -asimismo caballero de Santiago y correo mayor de Navarra- y de Angela Asiain.

El 4 de diciembre de 1700 se abrió el expediente para su matrimonio con Sabina Salto y Castilla, natural de Fuensalida (Toledo), viuda de Pedro Ignacio de Vega²⁰⁶. La boda tuvo que celebrarse por poderes, ya que el novio había tenido que desplazarse a Pamplona, para recibir al rey Felipe V²⁰⁷.

El 7 de mayo de 1731 se otorgaron mutuo poder para testar²⁰⁸, en el que pedían ser enterrados en la bóveda de Nuestra Señora de los Remedios del convento de la Merced Calzada, nombrando como testamentarios al cónyuge superviviente, así como a Juan Elizondo, caballero de Santiago, Juan José Mutiloa, Saturnino Daoiz, Luis de Salazar (todos ellos consejeros reales), así como a Manuel Urrea y Martín Antonio Vega (marqués de Feria).

²⁰² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1734-1738*, 7v.

²⁰³ No se conserva en el Archivo histórico de protocolos documentación de este escribano.

²⁰⁴ A.H.P.: Protocolo 17478 (Rafael de la Peña), 268.

²⁰⁵ A.H.P.: Protocolo 14710 (José de Quiñones), 656.

²⁰⁶ Consejero real y alcalde de Pamplona, había sido enterrado en Olite en noviembre de 1699.

²⁰⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3441, 42.

²⁰⁸ A.H.P.: Protocolo 14710 (José de Quiñones), 227.

Como no habían tenido descendencia, se nombraron herederos el uno al otro y, después de su muerte, a Gregorio Antonio Aperregui (caballero de Santiago, gentilhombre de boca del Rey y correo mayor de Navarra) si bien en una de las mandas testamentarias, establecieron ciertos legados en la villa de Fuensalida a favor de Paula Regules, mujer de José de San Juan, a condición de que no pudiese enajenarlos²⁰⁹.

Francisco Aperregui falleció el 15 de junio de 1731²¹⁰, por lo que será su viuda, Sabina Salto y Castilla quien, en virtud del citado poder para testar, solicitase la tasación de los bienes que quedaron a la muerte de su marido, realizada en su domicilio de la madrileña plaza de Matute, muy cercana a la morada de nuestro pintor.

En ella, Francisco Zorrilla coincidió con Lucas de Arrieta, platero; Simón Moreno, librero; Manuel de Arroyo, tapicero²¹¹; José Losada, sastre; María Vázquez, costurera; Manuel García, colchonero; Gaspar García, latonero²¹²; Juan Pérez, maestro de coches; Pedro Olías, albéitar; Francisco Rodríguez se ocupó de la tasación de la madera, Cristóbal Sánchez, de los vidrios y Manuel Roldán, de las guarniciones.

En total tasó 33 pinturas y siete esculturas, siendo todas las obras de carácter religioso, por un total de 11.142 reales. Si bien no se proporciona la autoría en ningún caso, destacan por su importe las de *Nuestra Señora, el Niño y san José y dos ángeles con canastillos de frutas; David y Abigaíl, Santa Catalina y Santa Lucía*, cuatro pinturas iguales, valoradas cada una en 1.500 reales.

En la documentación se incluye el inventario y la tasación, pero no parece que se hiciera ni partición ni almoneda de los bienes, sin que se indique cuánto percibieron los tasadores.

Por lo que respecta a la viuda, Sabina Salto no volvió a contraer matrimonio, falleciendo en 1738 en su domicilio, perteneciente a la parroquia de San Andrés²¹³.

Respecto a quién eligió a los tasadores, aparte de razones de vecindario, no podemos dejar de recoger la coincidencia de que una de las beneficiarias de la herencia fuera Paula Regules Villasante, hija de Isabel Salto y Castilla y de Diego Regules Villasante, a cuyo favor se otorgaron igualmente ciertos legados dejados a su muerte por María Bernarda Fernández Zorrilla, de los que nos ocuparemos más

²⁰⁹ Ibidem, 228.

²¹⁰ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 219v.

²¹¹ Habían coincidido en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara.

²¹² Ibidem, en la de Maria Manuela Lozano.

²¹³ Su partida de defunción se registró en el libro 4º de difuntos, en el folio 104v. (A.P.SA.: *Libro índice de difuntos 1700-1800*).

adelante y, dado que en algún documento el apellido Villasante se indica como Villasante Ogazón, cabe pensar que quizá tuviesen algún vínculo con José y Diego Villasante Ogazón, presbíteros de Haro, a quienes aludiremos cuando tratemos de las pinturas de la basílica jarrera.

Por otro lado, recordemos que dos de los testamentarios, Saturnino Daoíz y Juan José Mutiloa, también lo fueron de los bienes que quedaron a la muerte de Gonzalo Ramírez Vaquedano, tasados por Francisco Zorrilla este mismo año de 1731; que Luis de Salazar y Castro, otro de los testamentarios, publicó en 1716 la obra *Indice de las glorias de la Casa Farnese*, que incluye una estampa cuya composición hemos atribuido a Francisco Zorrilla y que el marqués de Feria era el superintendente de las Casas de la Moneda, por lo que cualquier de ellos podría conocer a Zorrilla y encargarle el trabajo.

22) 14 de noviembre de 1731, tasación de la dote de María Josefa Barón y Espada, en Madrid²¹⁴.

María Josefa Barón y Espada era hija de Juan de Barón y Espada, natural de Castejón (Cuenca), y de Ana María de Villarejo, de la localidad cordobesa de Aldea del Río²¹⁵, donde también nacería María Josefa.

El 13 de agosto de 1729 se abrió el expediente²¹⁶ para su matrimonio con Manuel Fernández, natural de Madrid, hijo de Juan Fernández, de Santo Tomé de Morlán (Lugo) y de María García Sierra, de Corral de Almaguer (Toledo), celebrándose la ceremonia el día 27 de ese mismo mes²¹⁷.

Manuel Fernández no había otorgado en su momento la correspondiente carta de pago por la dote aportada por la novia, ni tampoco por los bienes que el padre de ésta les había entregado con posterioridad a la boda, procedentes de la herencia que correspondía a María Josefa por la muerte de su madre.

Dos años después, a finales de 1731 (la fecha exacta no figura en el escrito), María Josefa instaba se ordenase a su marido que otorgase dicho documento, presentando por su parte una memoria de los citados bienes. El 17 de noviembre, don Diego Bustillo, teniente corregidor de la villa de Madrid, ordenaba a Manuel Fernández que los reconociese, tasase y diese por recibidos, lo que efectivamente realizó en el plazo fijado de dos días, el 19 de noviembre.

²¹⁴ A.H.P.: Protocolo 15981 (Julián Fernández Palomo), 88-99.

²¹⁵ Si bien no existe en la actualidad ninguna población que responda a esta denominación, suponemos que se trata de la citada por Madoz como perteneciente a la provincia y diócesis de Córdoba, partido judicial de Posadas y ayuntamiento de Fuente Palmera (MADOZ, Pascual (*Diccionario*): *Op.cit.*, T.I, 499).

²¹⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3795, 93.

²¹⁷ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1722-1729*, 405v.

En la tasación, Francisco Zorrilla coincidiría con el carpintero Francisco del Águila y con Catalina Moya, que se ocupó de la ropa blanca y los colchones. Poco le llevaría a nuestro pintor realizar este trabajo, pues sólo tuvo que evaluar tres pinturas, todas ellas religiosas, 32 estampas cuyos asuntos no se indican y unas “conclusiones”, por un total de 394 reales.

Un aspecto que nos ha interesado especialmente de este expediente, aparte de la noticia que nos proporciona sobre nuestro pintor, es intentar dilucidar qué pudo ocurrir para que esta mujer exigiese de manera tan imperiosa a su marido el documento en cuestión, planteándonos varias posibilidades: que todo fuera debido a que, tras el fallecimiento de la madre, quisiera liquidar las cuentas con su padre, tanto de las más recientes de la herencia, como de las más antiguas de la dote; que dada la juventud de los cónyuges (18 años Manuel²¹⁸ y, 17, la novia), el padre de María Josefa insistiese en dejar las cuentas claras o también pudiera ser que el matrimonio entre María Josefa y Manuel no gozara precisamente de la paz conyugal que sería deseable, por lo que la mujer intentaría tener en orden, por lo menos, las cuestiones patrimoniales.

Por lo que respecta a la elección de los tasadores, si bien el nombre de Manuel Fernández es en exceso corriente, tenemos que recoger que una persona así llamada coincidió en 1714 con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juana de la Cruz Reinoso, ocupándose de los objetos de madera, al ser su profesión ebanista y, precisamente, un carpintero -Francisco de Águila-, aparte de tasar los bienes de madera, firmó como testigo de la escritura.

23) 29 de julio de 1732, tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid²¹⁹.

El tabernero Pedro González Trigo, era natural de La Solana (Ciudad Real) y había contraído matrimonio en primeras nupcias con Antonia Maria Cura, en el año 1720²²⁰.

El 2 de agosto de 1732²²¹ se abrió el expediente para su matrimonio con Teresa Gil, natural de Vallecas²²², celebrándose la ceremonia nupcial el 21 de

²¹⁸ Esta es la edad que declara en el expediente matrimonial, en 1729. Sin embargo, en 1732, al otorgar la carta de pago de los bienes dotales, dice tener 32 años.

²¹⁹ A.H.P.: Protocolo 16775 (Francisco Antonio Díaz Remón de Moncada), 56-70

²²⁰ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3677, 88. En esta fecha, el novio ya debía de ser tabernero, pues los testigos del enlace fueron Gregorio Maroto, también tabernero y el arriero Ignacio Bañegil. La carta de dote se otorgó en el mes de octubre de dicho año (A.P.H.: Protocolo 14597 (Feliciano Cojeces de Velasco), 7).

²²¹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3838, 83.

²²² Había estado previamente casada con José López (el expediente matrimonial se abrió el 27 de enero de 1711 (A.D.M.: *Libro de repartimientos matrimoniales. Año 1711*) y su marido murió en

agosto de 1732 en la iglesia de San Sebastián, de la que ambos eran parroquianos²²³.

Unos días antes, el 29 de julio de 1732, quizá con el ánimo de que las cuentas estuviesen lo más claras posibles, al haber estado ambos casados previamente y, por lo menos en el caso de Teresa Gil, con hijos nacidos de las anteriores relaciones, Pedro González Trigo ordenó hacer inventario y capital de sus bienes, en sus casas de la calle del Olivar.

Francisco Zorrilla coincidió en esta tasación con Francisco Collazos, carpintero; Teresa García y María del Rey, costureras; Francisco de Mirasol, sastre; Jacinto Martínez, calderero; Manuel Bañeras, espadero; Pascual Rodríguez, coletero y con el también tabernero Manuel García.

Se inventariaron doce pinturas, por un valor total de 355 reales. Los asuntos representados son, en todos los casos, religiosos, lo que resultaría sorprendente de estar en la taberna, por lo que pensamos que seguramente estuviesen en la parte habilitada como vivienda o en las dependencias utilizadas como dormitorios.

Francisco Zorrilla declaró ser de edad de cincuenta y dos años, cuando en realidad ya tenía cincuenta y tres, y seguramente conocería a los interesados por razones de vecindario, al estar la calle del Olivar muy próxima al domicilio del pintor.

24) 6 de diciembre de 1732, tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid²²⁴.

Ángela Apontes nació en Madrid en 1714, siendo hija del mercader de hierro Mateo de Apontes y de Francisca Castañón. El 2 de diciembre de 1732 se abrió el expediente para su matrimonio con Manuel Plácido Fernández, nacido en Madrid en 1702, hijo de Juan Francisco Fernández y de María de la Farja. En su declaración, el novio afirmó haber estado trabajando tres o cuatro años en el convento dominico de Nuestra Señora de Valverde “en su oficio de impresor”²²⁵, junto a Domingo Soto y José Montenegro, quienes fueron dos de los testigos del expediente²²⁶, si bien en otros documentos declaró ser “impresor y mercader de libros”.

Lérida en 1714) y con Diego Granado (el expediente se abrió el 26 de septiembre de 1721 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3693, 86), celebrándose el matrimonio el 13 de octubre siguiente (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1714-1721*, 399). Diego Granado falleció el 21 de abril de 1732 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 283v).

²²³ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 141v.

²²⁴ A.H.P.: Protocolo 16439 (Santiago Antonio López Vasallo), 841-846.

²²⁵ Nos cuestionamos si sólo es fruto de la casualidad que el patrono del citado convento fuese el marqués de las Hormazas, relacionado con la familia Ollauri.

²²⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3831, 27.

Al día siguiente de otorgar la carta de pago de la dote aportada por Ángela Apontes, se celebró el matrimonio en la parroquia de San Justo²²⁷, si bien pasaron a vivir “frente a la capilla de San Pedro”, en casas del conde de Paredes, velándose en dicha parroquia el 16 de febrero de 1733²²⁸ y donde fueron bautizados sus dos primeros hijos, María de las Mercedes Antonia y Juan Antonio Fermín²²⁹.

Posteriormente cambiaron en varias ocasiones de domicilio, pasando a residir en la calle de Latoneros, donde nacería su hija Francisca María y, más tarde, en Puerta Cerrada “frente a la cruz”, donde nacerían Juan Ramón, Antonio Vicente José y Ana Eugenia Antonia y, por último en la Cava Baja, en casas de Gaspar Medina, donde nacería Joaquín Hilarión Antonio²³⁰.

El 8 de agosto de 1750, Manuel Plácido Fernández otorgó testamento ante el escribano Manuel Crespo²³¹, en el que declaraba no tener bienes, nombrando como testamentarios al padre Nicolás Gallo, del oratorio del Salvador, a Juan Matías Arozarena y a su mujer; como herederos a sus hijos María, Juan, Antonio, Ana y Juan Bautista²³² y pidiendo ser enterrado en la capilla de Jesús, María y José del Colegio de Santo Tomás, falleciendo al día siguiente²³³.

Por lo que respecta a Ángela de Apontes, continuó la actividad de su marido, por lo que encontramos un buen número de obras que vieron la luz en su imprenta, a veces publicadas por “la viuda de Manuel Fernández”, directamente con su nombre, o por su hijo Antonio, que se hizo cargo del negocio familiar²³⁴.

En cuanto al capital de los bienes que Manuel Plácido Fernández aportó al matrimonio, insertados precediendo a la dote, no hay en ellos ninguna pintura²³⁵ pero en la dote de Ángela Apontes Francisco Zorrilla valoró diez pinturas y seis vitelas, por un total de 710 reales, tratándose en todos los casos de obras de carácter religioso, coincidiendo en la tasación con José Hernández e Isidro Pintado, ambos

²²⁷ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1727-1735*, 276.

²²⁸ A.P.SP.: *Libro de matrimonios 1688-1733*, 221v.

²²⁹ El 25 de septiembre de 1733 y el 10 de junio de 1735. (A.P.SP.: *Libro de bautizados 1718-1747*, 137 y 151, respectivamente).

²³⁰ El 19 de septiembre de 1736, 1 de septiembre de 1737, 28 de octubre de 1739, 16 de noviembre de 1740 y 21 de octubre de 1742 (A.P.SJP.: *Libro de bautizados 1734-1738*, 199; *Libro de bautizados 1734-1738*, 286; *Libro de bautizados 1738-1743*, 104, 210v y 404, respectivamente).

²³¹ A.H.P.: 18630 (Manuel Crespo), 53.

²³² No sabemos si el hijo llamado Juan a que alude en su testamento es Juan Antonio o Juan Ramón, pero uno de ellos habría fallecido por entonces, al no ser citado en el mismo, al igual que Francisca y Joaquín. Por otro lado, no sabemos cuándo habría nacido Juan Bautista.

²³³ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1744-1756*, 247.

²³⁴ Citamos, como ejemplos, POSADAS, Francisco: *Vida de Santo Domingo de Guzmán. Despertador de la fé de los últimos siglos*. Viuda de Manuel Fernández, Madrid 1758 y MUNILLO VELARDE: *Cursos juris canonici hispani*. Angela Apontes, Madrid 1763.

²³⁵ A.H.P.: Protocolo 16439 (Santiago Antonio López Vasallo), 831-840.

entalladores y ebanistas; Manuela Collado, costurera; Manuel de Zafra, sastre, Manuel Pérez Millán, calderero y el platero Jose de Mena.

No sabemos quién decidió que fuera Francisco Zorrilla la persona que debía tasar las pinturas de la dote de Ángela Apontes. Como hemos apuntado, quizá no sea casual que Manuel estuviese relacionado con el convento de Valverde, lugar vinculado con la familia Ollauri, y también queremos recoger el hecho de que Mateo Apontes, el padre de Ángela, fuese proveedor de las Casas de la Moneda de Madrid,²³⁶ ya que Zorrilla trabajó con diversas personas que prestaban sus servicios en dichas ellas.

En cualquier caso, encontrar a Zorrilla haciendo esta tasación para Manuel Plácido Fernández es importante ya que, dado que el pintor, entre otras actividades, se ocupó de la realización de dibujos para estampas, en su mayoría incluídas en libros, la relación con el impresor -caso de no existir previamente- debió de interesarle sobremanera.

*25) 20 de diciembre de 1732, tasación de los bienes de Francisca Domínguez Escribano, en Madrid*²³⁷.

El 30 de junio de 1731 se abrió el expediente para el matrimonio de Alfonso Martínez Cubas, natural de Torrijos (Toledo), hijo de Feliciano Martínez y Ángela López, con Catalina López Castellanos, de Almonacid de Zorita (Guadalajara), hija de Juan López Castellanos y Maria Domínguez Escribano. Actuaron como testigos Matías Gómez y Francisco Vuelta, confiteros, profesión que también era la del novio²³⁸, otorgándose la carta de pago por la dote recibida el 17 de julio de 1731²³⁹.

La pareja vivía en una casa vidrería de la calle de Atocha, en la plazuela de Antón Martín, junto a una tía de la novia, Francisca Domínguez Escribano, viuda de Francisco Rodríguez Prieto. Tras su muerte, el 13 de diciembre de 1732²⁴⁰, declaró como heredera de sus bienes a su sobrina Catalina, por lo que el marido de ésta, Alfonso Martínez, solicitó que se hiciese el inventario y tasación de los bienes dejados por la difunta, lo que se llevó a cabo por el escribano Alberto Martínez Colmenar²⁴¹ el día 20 del citado mes y año.

²³⁶ A.H.N.: *Fondos contemporáneos. Hacienda*. Legajo 7351-15.

²³⁷ A.H.P.: Protocolo 15576 (Eugenio Juan de la Torre), 379.

²³⁸ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3830, 1.

²³⁹ A.H.P.: Protocolo 16417 (Juan Vicente Tauste), s/f, aunque será el escribano Juan Francisco Aguilar quien firme el documento. No se indica el nombre de los tasadores y sólo incluye dos pinturas.

²⁴⁰ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1729-1734*, 324.

²⁴¹ Dicha tasación no aparece en el legajo 15410, que es el correspondiente a dicho escribano para las fechas indicadas.

Tras la oportuna tasación, el 20 de mayo de 1733 Alfonso Martínez Cubas, otorgaría la oportuna carta de pago por los bienes recibidos como aumento de dote.

En la tasación de los mismos, Francisco Zorrilla coincidió con el carpintero Juan Rodríguez; con Lucas González, ebanista; Manuel Ruiz, escultor, Bernardino Chávarri, sastre; Benito Guadano, calderero; Concepción Romero, costurera y Antonio Adeba, platero.

En total tasó quince pinturas, una en la que no se especifica el asunto representado y el resto de carácter religioso, por un total de 940 reales.

Las razones para ser elegido tasador de las pinturas pudieron ser por vecindario, pues la casa donde vivió Francisco Zorrilla en la calle del Amor de Dios hacía prácticamente esquina a la plaza de Antón Martín e, incluso, pensamos que el vínculo venía de años atrás, pues recordemos que una persona llamada Francisco Rodríguez Prieto, con domicilio en la calle de Atocha, fue uno de los testamentarios de María Jacinta Burón y Mendoza, cuyos bienes se tasaron por Zorrilla en 1708, pareciendo más que probable que se tratase del marido de Francisca Domínguez Escribano y, quizá se trate del vidriero que coincidió con el pintor en la tasación de los bienes de Francisco Moreno y Puebla, en 1723.

Pero, además, el escribano que protocolizó la tasación fue Alberto Martínez Colmenar, muy vinculado a Magdalena Ollauri Dávalos, por lo que quizá conociese al pintor dada su relación con esta familia²⁴².

Por lo que respecta a Catalina López Castellanos, continuó viviendo en la plaza de Antón Martín y falleció en Madrid el 20 de mayo de 1761, fecha en la que ya había enviudado. Al no haber tenido descendencia, declaró como heredera a su sobrina Juana López Castellanos²⁴³.

*26) 29 de abril de 1733, tasación de ciertos legados de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid*²⁴⁴

María Bernarda Fernández Zorrilla nació en Montilla (Córdoba) hacia 1671, siendo hija de Rodrigo Antonio Fernández Zorrilla y de Ana Aguilar Solano. “Desde muy niña”, residía en Madrid, en casa del Almirante de Castilla, Juan Tomás Enríquez de Cabrera.

²⁴² Recordemos que la relación de Francisco Zorrilla con la familia Ollauri se intensifica en los primeros años de la década de 1730, al realizar la composición para dar a la estampa la imagen de Nuestra Señora de la Vega, de Haro, encargo realizado por don Juan Francisco Ollauri y Unda, en uno de sus viajes a la Corte.

²⁴³ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1761-1764*, 50.

²⁴⁴ A.H.P.: Protocolo 16221 (Gabriel Solano), 133-153.

El 12 de marzo de 1699 contrajo matrimonio con Miguel José de San Juan Guevara²⁴⁵, nacido en Carabanchel Alto (Madrid) hacia 1658, para quien ésta era su tercera boda, al haber estado previamente casado con Plácida Espinosa Benavides (con quien no tuvo descendencia) y con Josefa Muñoz Millán, con la que sólo tuvo un hijo, José Antonio de San Juan Guevara.

Miguel José de San Juan era caballero de Santiago, y pertenecía al Consejo real, siendo secretario de la Real Junta de Obras y Bosques, puesto que aportó como dote su segunda esposa, siendo valorado en 240.000 reales de vellón, aunque durante el matrimonio contrajeron muchas deudas. Por lo que respecta a María Bernarda Fernández Zorrilla, aportó como dote 110.000 ducados, regalo del Almirante de Castilla “para tomar estado”, utilizados para liquidar las deudas contraídas, por lo que en su testamento, Miguel José de San Juan, afirmaba que la dote aportada por su esposa había sufrido “un gran desfalco”, pidiendo a sus testamentarios que restituyesen a María Bernarda la cantidad aportada al matrimonio²⁴⁶.

Falleció el 12 de abril de 1715, siendo enterrado en el convento de trinitarios calzados y el 1 de agosto de 1715 su viuda, en virtud del poder para testar que le había sido otorgado, ejecutó el testamento, comenzando un largo proceso con José Antonio de San Juan, hijo de su marido y a la sazón menor de edad, firmándose la escritura de transacción el 6 de julio de 1716²⁴⁷.

El 17 de febrero de 1718, María Bernarda otorgó su testamento, en el que declaraba como heredero a su hijastro “siempre que no baya en manera alguna directa ni yndirectamente contra lo declarado por el dicho su padre en su última y postrimera voluntad y lo estipulado en la scriptura de transazi3n” antes citada²⁴⁸.

El 8 de septiembre de 1721, José Antonio de San Juan Guevara contrajo matrimonio, en la villa de Fuensalida (Toledo) con Paula Regules Villasante, hija de Diego Regules (caballero de Calatrava y fiscal en la sala de los millones) e Isabel Salto Castilla, celebrándose la ceremonia de velaciones en la parroquia de San Martín de Madrid el 12 de febrero de 1722²⁴⁹. El 24 de noviembre de 1721, María Bernarda Fernández Zorrilla les entregó determinados bienes, quizá con motivo de su boda, otorgándose la correspondiente carta de pago²⁵⁰ y el 25 de febrero de 1722 se firmaba una nueva transacción entre María Bernarda y José Antonio, tras haber

²⁴⁵ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1698-1702*, 100v. El expediente matrimonial se abrió el día 2 de diciembre (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3438, 78).

²⁴⁶ A.H.P.: Protocolo 14518 (Gabriel Nevares) 214-220v.

²⁴⁷ Ibidem, 697-734v.

²⁴⁸ A.H.P.: Protocolo 14521 (Gabriel Nevares) 3-6v.

²⁴⁹ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1722-1727*, 12.

²⁵⁰ A.H.P.: Protocolo 14521 (Gabriel Nevares), 1026.

alcanzado éste la mayoría de edad al cumplir los 25 años, ratificándose el 23 de agosto de 1724²⁵¹.

El 24 de marzo de 1729 y el 14 de octubre de 1732 María Bernarda otorgó nuevos testamentos, en los que, aparte de manifestar cómo y dónde deseaba ser enterrada (amortajada con el hábito de la trinidad calzada, en la bóveda de la capilla mayor de la iglesia conventual del convento madrileño, donde se encontraba la sepultura de su marido), modificaba aspectos fundamentales como la declaración de herederos, nombrando como tales a Juan Gaspar Zorrilla (del Consejo real) y a los presbíteros Francisco Fernández Montalbo y Tomás López Albacete²⁵².

Poco después, el 12 de marzo de 1733, moría María Bernarda Fernández Zorrilla en la madrileña calle del Arenal, en casas del conde de Torrubia. Sus testamentarios cumplieron sus deseos, ya que fue enterrada en el convento de trinitarios calzados dos días más tarde²⁵³.

El 29 de abril de 1733 se realizaba la tasación de los bienes que la difunta había legado, mediante una memoria unida a su testamento, a José Antonio de San Juan Guevara y Paula Regules Villasante. En ella, Francisco Zorrilla coincidió con Domingo Fernández Castela (contraste), Manuel Reinaldo, relojero; Francisco Gómez, ebanista; Francisco Hernández, carpintero; Jacinto Vergara, calderero; Cristóbal García, vidriero²⁵⁴; Manuel de Sanabria, maestro de coches; Matías Luengo, herrador; Isidro Pérez, guarnicionero; Manuel Arroyo, tapicero²⁵⁵; José Vivar, sastre y con las costureras Catalina Ortega y Lucía Brunete.

Francisco Zorrilla únicamente tuvo que tasar cuatro pinturas -dos retratos de los Reyes y dos de asuntos religiosos- más una imagen en relieve, también religiosa, por un total de 2.760 reales, destacando por su mayor importe, el lienzo de *Nuestra Señora de la Concepción* (1.400 reales).

Sin duda, la elección de Zorrilla vendría fijada por José Antonio de San Juan, quien conocería al pintor a raíz de la tasación de los bienes tras la muerte de Francisco de Aperregui, tan sólo dos años atrás.

²⁵¹ A.H.P.: Protocolo 14523 (Gabriel Nevares), 4 y 814.

²⁵² A.H.P.: 14528 (Gabriel Nevares), 326-330 y 16549 (Francisco Nevares), 562.

²⁵³ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 180v.

²⁵⁴ Habían coincidido en la tasación de los bienes de Ana María Negrete.

²⁵⁵ Ibidem, en las de Martín Marcelino de Vergara y de Francisco Aperregui.

27) 11 de enero de 1735, tasación de las pinturas de la testamentaria de Luisa Martínez de Peralta, en Madrid²⁵⁶.

Varias son las razones que hacen sumamente interesante al expediente que ahora recogemos, tanto por la identidad de los personajes y su vínculo familiar, como por la forma en que aparece identificado Francisco Zorrilla.

Luisa Martínez de Peralta nació en Madrid hacia 1692, siendo hija de Francisco Martínez (de Ágreda) y de María Peralta (Madrid). Estuvo casada en primeras nupcias con Antonio Díaz, con quien tuvo cuatro hijos, María, Luisa, María Alfonsa y Francisco²⁵⁷.

Antonio Díaz falleció el 31 de marzo de 1725, siendo enterrado en el convento de Santo Tomás²⁵⁸, y el 19 de febrero del año siguiente se abrió el expediente para el matrimonio de Luisa con Antonio Francisco Lavandera²⁵⁹, por el que sabemos que el novio era viudo de Rosa Antonia Fernández²⁶⁰ y que, aunque en esos momentos residía en Madrid, era vecino de Málaga, al ser el administrador de rentas reales de esta ciudad²⁶¹. La ceremonia se celebró el 24 de marzo²⁶² y ese mismo día se firmaron las capitulaciones²⁶³.

Tras su matrimonio, su marido se hizo cargo, el 22 de octubre de 1728, de unas deudas pendientes que habían quedado tras la muerte de Antonio Díaz²⁶⁴. Obviamente, desconocemos el origen de los problemas que debió de afrontar el matrimonio, pero en 1730 Luisa “se determinó a poner en la vicaría desta Corte pleito de separación de don Antonio Francisco Lavandera, su marido”,

²⁵⁶ A.H.P.: Protocolo 14942 (Francisco Blas Domínguez), todo el legajo, muy voluminoso, corresponde a esta testamentaria, teniendo varias foliaciones.

²⁵⁷ María estaba casada con Martín de Leceta (oficial de la Secretaría del despacho universal); Luisa, con Dionisio Menoyo y, María Alfonsa, con Plácido Fernández Manín. Su único hijo, Francisco, era presbítero.

²⁵⁸ A.D.M.: *Parroquia de Santa Cruz. Libro de difuntos 1708-1725*, 395v.

²⁵⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3762, 65.

²⁶⁰ El matrimonio se había celebrado en Granada en 1701 y Rosa había fallecido en Trujillo, mientras visitaba a unos parientes, el 8 de abril de 1724.

²⁶¹ Actuaron como testigos Agustín Martínez (oficial de libros de las siete rentillas, que declaró conocer a la novia desde 1714), Plácido Fernández (agente de negocios y marido de su hija María Alfonsa) y, por parte del novio, Lázaro Torrijos y Andrés Natera, ambos vecinos de Málaga. Los novios pidieron que se les dispensasen las amonestaciones preceptivas, a causa de que los hijos de Luisa y otros parientes no iban a asistir al matrimonio por intereses particulares, y si se enteraban de la boda, habría “disturbios y dessazón”.

²⁶² A.P.SC.: *Libro de matrimonios 1721-1731*, 163v.

²⁶³ A.H.P.: Protocolo 15296 (Jacobo Ramos Taboada), 1128.

²⁶⁴ En esa fecha, Juan Díaz (de Río Mourelle) y Domingo Díaz (de San Julián Cabarcos), otorgaban carta de pago por 4.782 reales que Antonio Díaz les debía, deuda que sería saldada por Antonio Francisco Lavandera (A.H.P.Lu.: Protocolo 08232-01 (Agustín Rega Peña), 128.

constándonos que, por lo menos desde el 29 de agosto de 1732, ya había obtenido el divorcio²⁶⁵.

Aunque este trabajo no es el lugar indicado para hablar de la situación de la mujer en la sociedad del siglo XVIII, sí queremos recoger que no es éste el único caso que conocemos de divorcio y que, aun sin ser algo habitual, era menos excepcional de lo que en un principio podría parecer. De hecho, los documentos de capitulaciones matrimoniales suelen recoger la posibilidad de divorcio o disolución del vínculo; aunque, sin duda, no permitiría un nuevo enlace hasta el fallecimiento de uno de los cónyuges, sí conllevaba su separación física y, en medida que no podemos calibrar, económica.

Ponemos, como ejemplo cercano, al ser la hija del pintor Pedro de Calabria, el caso de Juana de Calabria Urbicain, que el 22 de octubre de 1734 otorgó un poder a favor de diversos procuradores para que siguiesen los autos precisos para obtener el divorcio de su marido Antonio Martínez Mendizábal²⁶⁶.

Pues bien, como hemos dicho, Luisa Martínez de Peralta se había divorciado de su segundo marido, si bien poco tiempo duró esta situación: el 14 de febrero de 1733 ya se declaraba viuda de Antonio Francisco Lavandera²⁶⁷, falleciendo ella a su vez poco después, el 9 de julio de ese mismo año, en su domicilio de la calle de Toledo²⁶⁸, sin haber otorgado testamento, no sabemos si a causa de un “despeño que había padecido días antes” como indica un testigo, de un “desconcierto o síncope” como señala otro o bien tras haber sufrido un cólico, como apunta un tercero. Fue enterrada en el convento de Santo Tomás al día siguiente.

El mismo día de su muerte otorgó una disposición testamentaria ante Manuel José Estévez, nombrando como testamentarios a su hijo Francisco y a Bartolomé Ferraz, abogado de los reales consejos y declarando como herederos a los cuatro hijos habidos de su primer matrimonio, aunque favoreciendo a su único hijo varón. Dicha declaración se consideró sin valor, ya que cuando el escribano le preguntó si la otorgaba, ella ya “respondió sin concierto”.

El mismo día 10 de julio se procedió al embargo de los bienes, nombrando depositario de los mismos a Dionisio Menoyo, aunque los hijos afirmaron “estar discordes” con dicho nombramiento, quizá porque al ser el marido de una de las hijas, era parte interesada²⁶⁹; los problemas entre los hermanos se dilataron,

²⁶⁵ A.H.P.: Protocolo 16042 (Fernando Calvo Velasco), 275.

²⁶⁶ A.H.P.: Protocolo 15316 (José Plaza), 549.

²⁶⁷ Ibidem, 56.

²⁶⁸ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1728-1737*, 203.

²⁶⁹ A.H.P.: Protocolo 16238 (Manuel José Estévez), 330.

pleiteando sobre diversos bienes de la herencia que unos y otros se habían ido quedando, por lo que la resolución de la testamentaría se alargó hasta 1739.

Por lo que respecta a Francisco Zorrilla, curiosamente no aparece citado entre las diferentes personas a quienes, el 16 de diciembre de 1734, se encargaba la tasación de los bienes dejados por la difunta, en cuyo nombramiento encontramos al arquitecto Pedro Ribera; a Josefa Ugeda, costurera; Manuel de Isla, sastre; Antonio Nieva, ebanista y al contraste Tomás Muñoz.

Sin embargo, el 11 de enero siguiente, el escribano hace constar que había notificado “dichos autos a don Francisco Zorrilla, de la zienza de la pinttura” para que ejecutara la tasación, quien declaró contar cincuenta y cinco años, siendo la edad que, en efecto, tenía.

En el entrecomillado anterior, vemos que se definía a Francisco Zorrilla como individuo “de la ciencia de la pintura”, forma poco usual y que no es la utilizada en otras tasaciones protocolizadas por este escribano, lo que nos hace pensar si no fue empleada aquí a instancias del propio pintor quien, sin duda, debía sentirse sumamente satisfecho por el nombramiento de tasador oficial recibido dos años antes, puesto que en las anteriores aparecía simplemente como “pintor”, “del arte de la pintura”, “del arte de pintor” o “profesor del arte de la pintura”, siendo ésta la primera vez en que se habla de la pintura como una ciencia.

Los bienes inventariados y tasados por Zorrilla fueron un total de veinte pinturas (trece de asuntos religiosos, cuatro retratos y tres paisajes) más seis espejos, por valor total de 5.443 reales; en ningún caso nos habla de autorías, aunque destacan por su importe una pintura con la *Historia de Jacob* (1.600 reales) y otra de *Nuestra Señora de la Concepción* (1.100).

Afortunadamente, conocemos no sólo el salario percibido por su trabajo, que ascendió a 150 reales (aproximadamente un 3% sobre el total evaluado) sino la fecha en que le fueron pagados, el 28 de febrero de 1735, abonados directamente por el presbítero Francisco Díaz, siendo requerido años después de haber realizado la tasación, el 11 de julio de 1737, para que reconociese el recibo por él firmado²⁷⁰.

Por último, queremos señalar que en el cuerpo de hacienda realizado, se incluye una partida por importe de trece reales correspondiente a un “relicario de

²⁷⁰ Otro tanto sucede con los recibos de otros tasadores, por lo que también conocemos los importes por ellos percibido: siete reales en el caso del vidriero y 210 reales y 18 maravedís por los contrastes y tasadores de joyas, a los que igualmente el escribano -en este caso Francisco Alonso de Sanzo- llamó a declarar sobre la veracidad de los recibos presentados por Francisco Díaz.

Nuestra Señora de la Soledad y el Padre Eterno, guarnecido con azero y bronce, resulta haverle empeñado Sorrilla en dicha cantidad sin otra expresión alguna”. Si por “Sorrilla” se refieren a Zorrilla ¿se trataría de nuestro pintor?, en caso afirmativo, está claro que habría habido un contacto con la familia previo al momento de ser llamado para realizar la tasación.

Quizá la elección de Zorrilla recayó en el escribano ya que Francisco Blas Domínguez había sido el primer curador de Antonio Moreno Negrete, el hijo de Julián Moreno de Villodas y Ana María Negrete y que colaboró frecuentemente con el procurador Manuel Monedero, que sería el curador del citado Antonio Moreno (1730), así como de su tío Manuel Moreno de Villodas en 1723 y, en 1726, de los hijos de Martín Marcelino de Vergara, en cuyas testamentarías intervino Francisco Zorrilla.

28) 9 de marzo de 1735, tasación de la testamentaría de Félix López de Ayala Velasco y Cárdenas (conde de Fuensalida), en Madrid²⁷¹.

Don Félix López de Ayala, natural de Madrid, era hijo de Pedro Nicolás López de Ayala y de Francisca Fernández de Córdoba, detentando los títulos de conde de Fuensalida, Colmenar, Barajas y Casapalma. El 7 de noviembre de 1712 se abrió el expediente para su matrimonio con Bernarda Valladares Sarmiento Guzmán, hija de José Valladares Sarmiento y María Andrea Guzmán, duques de Atrisco²⁷², celebrándose la ceremonia el día 13 de noviembre en las casas del conde de Moctezuma, en la calle del Arenal, en presencia del condestable de Castilla, del duque de Medinasidonia y del marqués de Bedmar²⁷³.

El 11 de febrero de 1735 otorgó poder para testar, nombrando testamentarios de sus bienes a su mujer, a sus tíos Francisco Javier Fernández de Córdoba (duque de Sesa) y Ventura Fernández de Córdoba, a su hermano Manuel López de Ayala Velasco, a Manuel Silva (marqués de Montemayor), así como a Francisco Robles y Bernardo Hervás, su mayordomo y contador respectivamente. Al morir sin descendencia, declaró como heredera de todos sus bienes a su esposa, salvo los vinculados a sus títulos, al pasar el mayorazgo a su hermano Manuel que, por ser coronel del regimiento de Lombardía, se encontraba ausente de la Corte, actuando en los autos a través del procurador Antonio Rama Palomino. Don Félix falleció en las casas de su propiedad de la calle del Arenal “frente a la plazuela que llaman del Zulenque”, siendo enterrado de secreto en el Colegio Imperial el 27 de febrero de 1735²⁷⁴.

²⁷¹ A.H.P.: Protocolo 14189 (Alfonso Jacinto Vecino), 637-877v.

²⁷² A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3588, 47.

²⁷³ A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1707-1725*, 154.

²⁷⁴ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 227.

Apenas dilataron los testamentarios la partición de la herencia, pues el día 7 de marzo se procedió al nombramiento de los tasadores que recayó en el ebanista Gaspar Rodríguez; Miguel de Castro, bordador; Ventura Morodo, tapicero; Lorenzo Tarsis, mercader de lonja; Agustín Sanz Caballero, relojero; Francisco Gómez, mercader de libros; Álvaro Pérez de Barcia, calderero; Juan Carrasco y Manuel de Sanabria²⁷⁵, maestros de hacer coches; Francisco García²⁷⁶, herrador; Pedro Vicente Gómez de Ceballos, platero; Tomás Muñoz²⁷⁷, tasador de las reales joyas de cámara de la Reina; Manuel de Adrada, vidriero; Agustín Díaz²⁷⁸, guarnicionero; Melchor Rodríguez, maestro de hacer sillas de manos; José de Castro y Martín de Enderiz, sastres; Juan Manuel de Larios y Medrano, mercader de joyería; María Juana Copa, costurera; Pedro de Ribera, arquitecto y maestro mayor de obras, ocupándose de las pinturas Francisco Zorrilla “del arte de la pintura y uno de los nombrados por los señores del Consejo”.

Importante era la colección pictórica del conde de Fuensalida, pues Zorrilla tasó 237 pinturas, valoradas en 143.698 reales de vellón: 17 floreros, diez retratos, 21 cabezas, 61 paisajes, dos marinas, dos pinturas de género, una de animales, cuatro batallas, tres obras de carácter mitológico, 21 obras cuyos asuntos no se especifican, 31 abanicos y, las 64 restantes, religiosas.

Entre las obras sobresalen dos pinturas de *Fedeón*²⁷⁹ y de una *Batalla y la cabeza de Medusa*, originales de Luca Giordano, valoradas cada una en 4.000 reales, que son las únicas en la que se indica su autor. No obstante, la pintura más sobresaliente, es una tabla anónima de *San Jerónimo*, que fue tasada en 60.000 reales²⁸⁰. Del resto, únicamente superan los 1.000 reales por obra las pinturas de *El santo Job* (3.600 reales), *El rapto de Proserpina* (1.500), dos paisajes en tabla (1.200 cada uno), once pinturas floreros (1.100), tres tablas de charol con figuras de indios y españoles (1.100) y tres pinturas iguales, dedicadas a *San Juan predicando en el desierto*, *San Jerónimo en el desierto* y *Nuestra Señora y el Niño* (1.000), así como dos láminas de piedra ágata, suponemos que pintadas, cuyo valor lógicamente está relacionado con la riqueza del material utilizado (3.000 reales).

Especial vinculación debió de tener Félix López de Ayala con la Compañía de Jesús no sólo por haber elegido el Colegio Imperial como su lugar de enterramiento, sino porque en su colección pictórica encontramos varias obras

²⁷⁵ Habían coincidido en la testamentaría de María Bernarda Fernández Zorrilla.

²⁷⁶ Ibidem, en la de Francisco Moreno y Puebla (donde figura como Francisco García Escorial).

²⁷⁷ Ibidem, en la de Luis Martínez de Peralta.

²⁷⁸ Ibidem, en la de Ana María Negrete.

²⁷⁹ El nombre de la pintura es textual, no sabiendo si hace referencia a Faetón o a Gedeón.

²⁸⁰ Los testamentarios aclararon que, dado el valor de la pintura, sólo era propiedad de don Félix López de Ayala cinco partes de ocho, es decir, el equivalente a 37.500 reales. De las otras tres partes eran propietarios sus hermanos: el conde de Fuensalida, la marquesa viuda de Estepa y la marquesa de Montemayor.

con representaciones de santos jesuitas: *San Francisco Javier* (dos), *San Estanislao de Kostka*, *San Francisco de Borja*, así como un marco con nueve estampas en vitela de *Nuestra Señora*, *San Bernardo* y *Santos de la Compañía de Jesús*. Igualmente, es de destacar que encontremos dos representaciones de *Nuestra Señora de la Portería*, ya que la devoción a esta advocación mariana se había iniciado pocos años antes.

Respecto a la persona que eligió a Zorrilla para realizar la tasación, quizá fue el escribano que la protocolizó, Alfonso Jacinto Vecino, pues ya habían colaborado anteriormente²⁸¹, pero no podemos dejar de preguntarnos si no intervendría en la elección uno de los testamentarios: don Francisco de Robles (caballero de Santiago, regidor de la villa, mayordomo y caballerizo del conde de Fuensalida) que quizá fuera la misma persona que heredaría de don Cristóbal de Robles la casa de la Estera, en la calle Mayor, donde había vivido nuestro pintor.

En cuanto a Bernarda Sarmiento Valladares, que había heredado de su padre el ducado de Atrisco, volvió a contraer matrimonio apenas unos meses después de la muerte de su primer marido, el 5 de diciembre de 1735, con Melchor de Solís Gante, celebrándose la boda en El Escorial, aunque la ceremonia de velaciones tuvo lugar en el oratorio de su casa de la calle del Arenal el 7 de Julio de 1737²⁸².

Melchor de Solís era caballero de Calatrava y mariscal de campo de los reales ejércitos y falleció el 10 de octubre de 1744²⁸³. Bernarda, que era “dama de la Reina en asistencia de la serenísima princesa de Asturias”, le sobrevivió hasta el 27 de agosto de 1752 fecha en que, cumpliendo lo dispuesto en su testamento, fue enterrada en la capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo del Colegio Imperial. Al morir sin descendencia, declaró como herederos “a las criadas, damas, y demás de la cámara, criadas mayores, pajes, veedor y demás que lo sean de escalera arriba y que al tiempo de dicha excelentísima señora estuviesen sirbiendo en su casa”²⁸⁴.

29) 2 de septiembre de 1735, tasación de las pinturas de la testamentaría de María Colado, en Madrid²⁸⁵.

En los expedientes descritos hasta ahora hemos visto a Francisco Zorrilla relacionado con profesionales de muy diversa índole: impresores, ebanistas, sastres y, entre los de más alto nivel, funcionarios reales y del Ayuntamiento

²⁸¹ En 1728, en la testamentaría de Agustín de Herviti.

²⁸² A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1725-1742*, 325.

²⁸³ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 439.

²⁸⁴ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1746-1775*, 88v. Había otorgado testamento el 1 de enero de 1737 (A.H.P.: Protocolo 14442 (Antonio Pérez), 317).

²⁸⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 168.

madrileño. En este caso²⁸⁶, la profesión del marido de la difunta puede parecer intrascendente, un simple panadero, que pasa a ser de mayor interés cuando sabemos que era panadero del Real Sitio del Buen Retiro.

En efecto, María Colado estaba casada con Isidro Aguado, panadero del Buen Retiro, donde vivían. El 4 de julio de 1703 se había iniciado el expediente²⁸⁷ para su matrimonio, por el que sabemos que el novio era natural de Vallecas²⁸⁸, hijo de Juan Aguado y Jerónima Vallejo, y que había llegado a Madrid tan sólo hacía diez meses. Por lo que respecta a la novia, madrileña, viuda de José Serrano, residía en el real Sitio. El día 28, Isidro Aguado otorgaba carta de pago por la dote aportada por María.

El matrimonio tuvo lugar el 30 de julio, en la parroquia de San Sebastián²⁸⁹ y fruto del mismo nacerían María Casilda, Jerónima, Lorenzo²⁹⁰, José, Juana²⁹¹, Andrea, Antonio²⁹², Eugenio²⁹³ e Isabel²⁹⁴.

El 17 de abril de 1730 se otorgaron poder para testar²⁹⁵, nombrando como testamentarios al presbítero José Laínez (capellán mayor de la iglesia del Real Sitio) y a Felipe Martínez. Declararon como herederos a sus hijos Andrea, Antonio, María e Isabel, sin duda por haber fallecido los demás.

María Colado murió el 3 de agosto de 1735, siendo enterrada en la parroquia de San Sebastián²⁹⁶; el día 17 su marido ejecutó el testamento, en virtud del citado poder²⁹⁷ y en el mes de agosto siguiente se realizaba el inventario y tasación de los bienes que quedaron a su muerte, autos en los que Francisco Zorrilla coincidiría con Felipe Martínez, sastre; Bernarda Martínez, costurera; Roque Rojo, carpintero; Francisco Rodríguez²⁹⁸, calderero; Francisco Moreno, panadero y con el platero Juan García de Fuenlabrada.

²⁸⁶ A.H.P.: Protocolo 14633 (Esteban Rincón) 457-485v.

²⁸⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3482, 9.

²⁸⁸ Es sorprendente el número de personas, naturales en Vallecas, que se ocupaban en tareas relacionadas con este alimento básico, como tratantes de harinas, tahoneros o panaderos.

²⁸⁹ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1695-1704*, 429.

²⁹⁰ Fueron bautizados el 17 de abril de 1704, el 28 de junio de 1705 y el 18 de agosto de 1706, respectivamente (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1703-1706*, 137, 271v y 401v.)

²⁹¹ El 4 de diciembre de 1707 y el 30 de junio de 1709 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1706-1710*, 126v y 294).

²⁹² El 6 de diciembre de 1710 y el 28 de enero de 1714 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1710-1715*, 28v y 327).

²⁹³ El 21 de noviembre de 1718 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1715-1719*, 391v).

²⁹⁴ El 23 de noviembre de 1723 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1723-1726*, 57).

²⁹⁵ A.H.P.: Protocolo 14631 (Esteban Rincón), 319.

²⁹⁶ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1734-1738*, 97v.

²⁹⁷ A.H.P.: Protocolo 14633 (Esteban Rincón), 488.

²⁹⁸ Habían coincidido en la tasación de los bienes de Agustín Herviti.

En total valoró 21 pinturas, todas ellas religiosas y anónimas, por un importe total de 1.031 reales. Francisco Zorrilla declaró ser de edad de cincuenta y cinco años, que no era la correcta, pues ya había cumplido los cincuenta y seis. En el expediente no figura ni la partición de los bienes, de los que no parece que se hiciera almoneda, y tampoco indica lo que cobraron los tasadores por su trabajo.

No es fácil asegurar en quién recayó la elección de los tasadores; sin olvidar que en 1721 Francisco Zorrilla se había ocupado de la dote de la primera mujer de Juan Bergaña, quien trabajaba en la panetería de la Reina, y que la relación pudiera venir por la actividad de Francisco Zorrilla en la decoración de escenografías para el Coliseo del Buen Retiro, donde quizá Isidro Aguado pudo conocer al pintor. No obstante lo anterior, en nuestra opinión, fue el propio escribano quien encargaría a Zorrilla este trabajo, ya que encontramos en los protocolos de Esteban Rincón múltiples documentos tanto de trabajadores del real Sitio, como de personas vinculadas al mundo del teatro.

Por lo que respecta al viudo, Isidro Aguado no volvió a casarse, continuó viviendo en el Real Sitio del Buen Retiro y aparte de su actividad de panadero, debió de dedicarse a menesteres de otra índole, pues hemos localizado varias noticias en las que es apoderado por diversas personas para ejercer determinadas acciones (compras, pagos, etc.) o apareciendo como interesado en reconocimientos de censos.

El 16 de febrero de 1737 otorgó su testamento²⁹⁹, y el uno de septiembre su codicilo, en el que se incluye una declaración de deudas, nombrando como testamentario al presbítero Francisco López Gonzalo (capellán del Real Sitio) y a José López, vecino del mismo, y declarando como herederos a Antonio, Andrea y María, quizá por haber fallecido Isabel.

Falleció el 19 de octubre de 1737 siendo enterrado, al igual que su mujer, en la parroquia de San Sebastián³⁰⁰. Tras su muerte, el 25 de septiembre de 1738, su hijo Antonio y su yerno Juan Antonio Páramo³⁰¹, firmaron un convenio relativo al reparto de la herencia, sin que conste que se hiciera una nueva tasación.

²⁹⁹ A.H.P.: Protocolo 14634 (Esteban Rincón), 211 y 314.

³⁰⁰ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1734-1738*, 341.

³⁰¹ Casado con Andrea, también era de Vallecas, escriturándose la dote el 30 de abril de 1737, en la que no hay ninguna pintura (A.H.P.: Protocolo 14634, 267). En el momento del reparto de la herencia, no hay referencia a la tercera hermana citada en el testamento de Isidro Aguado (A.H.P.: Protocolos 16720 (Antonio Martínez Salazar) 239 y 17104 (Marcos Antonio Pico), s/f)

30) 14 de enero de 1736, tasación de las pinturas de la testamentaria de José Zúpide y Acuña, en Madrid³⁰².

El caballero de la orden de Santiago José Zúpide y Acuña nació en Alcalá de Henares (Madrid) hacia 1688. El 14 de diciembre de 1705 contrajo matrimonio con Francisca Fraso Corro (natural de Perú) en la madrileña parroquia de San Andrés, velándose en la de Santa Cruz el 6 de marzo de 1707³⁰³. En febrero de 1726 falleció su esposa, siendo enterrada en el convento del Carmen Calzado, y José Zúpide cambió de domicilio, pasando a vivir a la calle del Duque de Alba, en casas de la Compañía de Jesús.

El 5 de mayo de 1730 se abrió el expediente para su matrimonio con Cándida González de Ledesma, natural de Salamanca³⁰⁴, fecha en que se escritura la carta de pago por la dote aportada por la novia, celebrándose la ceremonia al día siguiente en la iglesia de los Santos Justo y Pastor³⁰⁵.

José Zúpide y Acuña murió en Torrejón de Ardoz (Madrid) el 24 de octubre de 1735, siendo enterrado en la capilla de Nuestra Señora del Carmen del convento del Carmen Calzado, como había dispuesto. El 19 de noviembre, su viuda ejecutó un poder para testar que se habían otorgado el 21 de junio de 1731, en el que declaraban como único heredero a su hijo Ramón Cayetano y, ante su minoría de edad, nombraban como su curador al procurador Esteban Escolar.

La partición de la herencia³⁰⁶ se demoró bastantes años pues, habiéndose iniciado en 1735, no concluyó hasta 1748, lo que justifica que los primeros documentos aparezcan firmados por el escribano Manuel Naranjo y, los últimos, por Tomás Francisco Izquierdo “sucesor en el oficio y papeles de Manuel Naranjo”. En el legajo se incluye tanto el inventario como la partición, no consta que se hiciera almoneda y no se indica lo que cobraron los tasadores.

Los bienes corresponden únicamente a los que se encontraban en su domicilio madrileño, pues los existentes en la villa de Torrejón fueron allí regulados. La valoración dada por Francisco Zorrilla ascendió a 13.207 reales, para un total de 57 pinturas (32 devocionales, once perspectivas, dos fábulas, siete jardines, un escudo de armas y cuatro sin detallar), seis láminas, un biombo y once tomos de libros de la madre Ágreda por él examinados, sin que haya ninguna obra destacable, ni por su valor ni porque se identifique su autoría, queriendo llamar la atención sobre

³⁰² BURKE, Marcus y CHERRY, Peter: *Op.cit.*, II, 1633.

³⁰³ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de matrimonios 1678-1705*, 21. El expediente matrimonial se había abierto el 2 de diciembre de 1705 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3505, 5).

³⁰⁴ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3814, 13.

³⁰⁵ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1727-1735*, 156.

³⁰⁶ A.H.P.: Protocolo 15351 (Tomás Francisco Izquierdo), s/f

el hecho de que entre las láminas contabilizadas, encontramos dos dedicadas a *San Pedro Regalado*.

En su actividad como tasador, Zorrilla coincidió con Eugenio Vázquez³⁰⁷, ebanista; Juan Gómez, maestro de coches; Juan Romero, a quien suponemos herrador o albéitar, pues se ocupó de las mulas; Miguel Domínguez, sastre; Alfonsa Mena, costurera; Antonio Cudero, vidriero y Juan Alvaro, latonero, quienes fueron nombrados tasadores junto al pintor el 10 de enero de 1736, si bien en el cuerpo de hacienda que se incorpora al expediente aparece también citado el tapicero Manuel Arroyo³⁰⁸. En el momento de la firma, el pintor declaró ser de edad de cincuenta años, poco más o menos; en realidad, poco más, pues en esta fecha tenía cincuenta y cinco años.

En nuestra opinión, la elección de Zorrilla para hacer la tasación recayó en el propio escribano, con quien ya había colaborado anteriormente³⁰⁹.

Por lo que respecta a Cándida González de Ledesma, no volvió a casarse, falleciendo el 12 de marzo de 1754 en su domicilio de la calle de Embajadores “frente a la portería de San Cayetano”, siendo enterrada en la capilla de San Genaro del convento del Carmen Calzado, de la que su marido y, después, su hijo, detentaban el patronazgo³¹⁰.

*31) 28 de febrero de 1738, tasación del abintestato de Miguel Pérez Losada, en Madrid*³¹¹.

La noche del 23 de febrero de 1738, Miguel Pérez Losada, zapatero de cámara del Rey, falleció a causa de un accidente en la calle Traviesa, entre la casa del Tesoro y la plazuela de San Juan, llevándose el cadáver al oficio del Grefier de la real Casa ya que, al ser un servidor del Rey, recaía en el Bureo todo lo concerniente a los autos que tuvieran que levantarse. A dicho oficio se personó, a las 14’30 horas del día siguiente Eugenio Martínez Noguero³¹², escribano del Bureo, ya que el difunto había muerto abintestato, siendo enterrado el mismo 24 de enero, en la iglesia de Santa Cruz, de la que era parroquiano, por vivir en la calle de las Carretas, en casas de Alonso Tovar³¹³.

³⁰⁷ Habían coincidido en las tasaciones de María Jacinta Burón y María Teresa Gonzalo.

³⁰⁸ Ibidem, en las de Martín Marcelino de Vergara, Francisco Aperregui y María Bernarda Fernández Zorrilla.

³⁰⁹ En 1726 y 1730, en las testamentarias de Martín Marcelino de Vergara y Ana María de Negrete, respectivamente.

³¹⁰ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1744-1756*, 379.

³¹¹ A.P.: Reinado Felipe V. Legajo 128-3.

³¹² Había protocolizado en 1730 la testamentaria de Francisco de la Palma Rivadeneira.

³¹³ A.D.M.: *Libro de difuntos 1726-1740*, 345v.

Miguel Pérez Losada estaba casado con María Josefa Nebo, a quien había otorgado carta de dote el 12 de marzo de 1719, y con quien había tenido dos hijos, Miguel y Antonio.

El 28 de febrero se iniciaba el inventario y tasación de los bienes que quedaron a su muerte que, no sabemos por qué motivo, habían sido embargados el 30 de junio de 1736. Si bien se indica que fue el escribano del Bureo antes indicado quien se ocupó de los oportunos trámites, los documentos están firmados por Jacinto Abad, habiendo sido nombrado curador de los menores Jerónimo Hernández de Villalpando, a quien suponemos emparentado con el procurador y escribano Blas Hernández de Villalpando citado en diversas ocasiones en las páginas precedentes.

Un problema que surge con las personas que morían abintestato es que, en muchas ocasiones, los legajos no se encuentran en los protocolos del escribano que llevó los autos, pensando que debieron de tener algún trámite especial que hiciera que se archivaran de forma individualizada, lo que dificulta su localización, salvo que, como en el caso que nos ocupa, al ser funcionario real, una copia de los mismos haya quedado en el oficio del Bureo.

Francisco Zorrilla tasó un total de 50 pinturas, más una estampa, distribuyéndose en 25 obras religiosas, diez paisajes, seis fruteros, dos floreros, dos cuyos asuntos no se identifican y un cuadro con unas aves, más cinco retratos -cuatro de los Reyes (no dice de cuáles) y uno del difunto-, por un total de 4.238 reales, entre las que encontramos una tabla de *Nuestra Señora con el Niño*, de Lucas de Holanda, valorada en 150 reales y destacando, por su mayor importe, una pintura de *Nuestra Señora de la Concepción*, anónima (800 reales).

Zorrilla coincidió con el ebanista Diego Hernández; José Espina, sastre; Francisco Mayo, colchonero y Manuel Silvestre, latonero. El primero actuó como testigo de la tasación de Zorrilla y éste de la suya, realizada el 3 de marzo.

Afortunadamente, conocemos lo que percibió nuestro pintor por su trabajo: veinte reales, aproximadamente un 0'5% del total, que le fueron pagados por María Josefa Nebo, entregándole el recibo correspondiente el mismo día en que se realizó la tasación.

Los problemas de la viuda no terminaron con la muerte de su marido, registrándose en la oficina del Bureo diversos pleitos que los acreedores de Miguel Pérez de Losada interpusieron para el cobro de las deudas: Juan Bautista Gómez, los herederos de Juan de Montalbán, Sebastián Fernández Aguilera o Juana Feliciano Vega que, al ser la viuda de Alonso Tovar, suponemos que reclamaría alquileres impagados, al ser el propietario de la casa donde vivía el difunto³¹⁴.

³¹⁴ A.P.: Reinado Felipe V. Legajo 128-3

Regresó al domicilio de su padre, en la calle del Príncipe, y el 10 de diciembre de ese mismo año de 1738 se abrió el expediente para su matrimonio con el valenciano Benito Martín Santillana, solicitando se les dispensasen las amonestaciones porque la familia se oponía a la boda, sobre todo la del novio, a causa de la pobreza de María Josefa³¹⁵.

32) 16 de agosto de 1738, tasación de las pinturas de la testamentaría de Ignacio de Losada y Cerquera, en Madrid³¹⁶.

Ignacio Losada y Cerquera³¹⁷ nació en Granada, siendo hijo de Diego Losada y Cerquera y Dionisia María Cano. Casado en primeras nupcias con Ana Bernardina Plieguezuelos, el matrimonio tuvo un hijo, también llamado Ignacio.

En julio de 1712 volvió a contraer matrimonio con la valenciana Josefa María Reverter³¹⁸, con quien llegó a Madrid hacia 1713³¹⁹, escriturándose la carta de pago de la dote el 2 de enero de 1716, en la que no se incluye ninguna pintura³²⁰. De este segundo matrimonio nacieron Ignacia, Isabel, José, Gertrudis e Ignacio³²¹.

Ignacio de Losada³²² escribió numerosos entremeses y sainetes³²³, siendo además el propietario de una de las compañías de cómicos que actuaban

³¹⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3914, 65.

³¹⁶ A.H.P.: Protocolo 15223 (Tomás Nicolás Maganto), 1389-1429v.

³¹⁷ En la mayoría de los documentos la grafía del apellido aparece como Zerquera.

³¹⁸ En ocasiones figura como Rebertet, habiéndose optado por la otra variante, al parecer nos más común.

³¹⁹ HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1993, 104.

³²⁰ A.H.P.: Protocolo 13567 (Juan Francisco Sanz), 5.

³²¹ Ignacia debió de nacer en 1713, pues falleció a la edad de ocho años, el 11 de diciembre de 1721 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1717-1724*, 383v), tras hacer declaración de pobre ese mismo día (A.H.P.: Protocolo 14626 (Esteban Rincón), 520).

Isabel nació en Lisboa en 1717; el 5 de diciembre de 1732 se abrió el expediente para su matrimonio con el músico Antonio Guerrero (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3839, 42) celebrado el 17 de enero de 1733, por poderes, debido a la ausencia del novio que se encontraba en Zaragoza, ratificándose la ceremonia el 27 de febrero de 1733 (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 158). El 16 de enero de 1736, su hijo Antonio Benito Ramón es bautizado en Madrid, siendo apadrinado por su abuelo Ignacio (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1734-1737*, 224) y el 9 de febrero de 1737 bautizarían a José Ramón, siendo apadrinado por su tío José (Ibidem, 342).

José Demetrio nació el 22 de diciembre de 1719 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1719-1723*, 72). Casado con Catalina García, falleció el 19 de abril de 1746 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1741-1746*, 381v).

Gertrudis debió de nacer entre 1721 y 1723, siendo una de personas que formaron la compañía de *Cómicos de la legua*, cuya escritura fundacional se fecha el 1 de abril de 1741 (A.H.P.: Protocolo 17375 (José Moraleja).

Ignacio nació el 10 de agosto de 1724 (A.P.SS.: *Libro de bautismos 1723-1726*, 149v).

³²² En los documentos relativos al teatro, sólo consta con su segundo apellido, refiriéndose a él como Ignacio Cerquera o Zerquera.

periodicamente en Madrid³²⁴, tanto en el Corral de la Cruz como en el del Príncipe. Como las temporadas de funciones estaban regladas, es de suponer que los periodos durante los que se interrumpían las representaciones las compañías saldrían de la Corte, a lo que, siglos después, se llamaría “hacer bolos por provincias”. Ello justificaría que una de sus hijas, Isabel, naciera en Lisboa³²⁵ y que no consten en Madrid los bautizos de Ignacia y Gertrudis, pues Josefa acompañaba a su marido en su periplo por los distintos lugares donde acudían a representar comedias, ya que tanto el matrimonio como sus hijos actuaban en ellas con distintos papeles: “primer gracioso”, “señoras damas”, “primer galán”, etc³²⁶.

El 5 de enero de 1737, Ignacio y Josefa hicieron declaración testamentaria, en la que afirmaban encontrarse sanos y nombraban como herederos a sus hijos, así como al que Ignacio había tenido de su primer matrimonio, si bien añadiendo que “el qual abrá más de veinte años que se ausentó y no he sabido más de él”³²⁷.

El 27 de junio de 1738 falleció Ignacio Losada en Madrid, en su domicilio de la calle de las Huertas, tras recibir “los santos sacramentos de penitencia y extremaunción y no más por lo azelerado del accidente”, siendo enterrado, al igual que el resto de los miembros de su familia, en la capilla de Nuestra Señora de la Novena, por ser cofrade³²⁸, una de las Congregaciones que ha pervivido hasta nuestros días y que agrupa a personas vinculadas con el mundo de la escena.

En el mes de julio siguiente se procedió al inventario y tasación de los bienes que quedaron a su muerte, entre los que encontramos muchísimos trajes, tanto de hombre como de mujer que, sin duda, serían utilizados en sus representaciones, así como un violón de Barcelona, dos violones, un clavicordio de ciprés y un monocordio³²⁹.

No consta en el expediente cómo se repartieron la herencia Josefa María Reverter y los hijos de Ignacio Losada, tanto el nacido de su primer matrimonio, que estuvo representado en los autos por el procurador Simón Casado, como los que quedaban del segundo: Isabel (actuó en su nombre Antonio Guerrero, su marido), Gertrudis, José e Ignacia de quienes había sido nombrado curador el procurador Antonio Maganto, por ser menores de edad.

³²³ HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Op.cit.*, 104.

³²⁴ Otra era la de Manuel de San Miguel (A.V.: Contaduría. 3-236-4).

³²⁵ No podemos dejar de relacionarlo con el hecho de que Luisa Urrieta (la segunda esposa de Blas Pujol, cuyo hijo fue apadrinado por la mujer de Zorrilla) también fuera oriunda de Lisboa y estuviese relacionada con personas vinculadas al teatro.

³²⁶ A.V.: Secretaría. 1-346-1, 1-358-4, 1-365-3 y 1-371-4.

³²⁷ A.H.P.: Protocolo 14634 (Esteban Rincón) 188.

³²⁸ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1738-1741*, 70v.

³²⁹ A.H.P.: Protocolo 15223 (Tomás Nicolás Maganto), 1.429v. La presencia de los instrumentos musicales puede estar justificada porque Antonio Guerrero, el marido de Isabel Losada, se ocupaba de la música de las comedias (A.V.: Secretaría. 3-236-4).

Tampoco figura en el legajo si se hizo almoneda de los bienes, ni cuánto pagaron a los tasadores; en cualquier caso, no pudo ser mucho lo percibido por Zorrilla, ya que únicamente tuvo que valorar cinco pinturas, todas ellas de asuntos religiosos, más 73 estampas, por un total de 1.088 reales, y en ella coincidió con Juan Santos, ebanista³³⁰; Lorenzo de Pinedo, dorador; Manuel Monterrey, sastre; Manuela Crespo, costurera; Antonio Toribio, calderero y con el platero Fernando Marcos.

Aunque la protocolización de la testamentaria fue realizada por Tomás Nicolás Maganto, y algunos de los documentos que en la misma se incluyen aparecen firmados por el también escribano Esteban del Rincón, ambos relacionados anteriormente con Francisco Zorrilla, en nuestra opinión, la elección de éste para realizar la tasación recayó en la propia familia, a quienes sin duda conocería no sólo por razones de vecindario -la calle del Amor de Dios, donde vivía Zorrilla, tiene su arranque en la de las Huertas, donde residía la familia Losada Reverter- sino, fundamentalmente, por la participación de nuestro pintor en decoraciones teatrales, en especial las realizadas para el Corral de la Cruz el 18 de febrero de 1737, por su proximidad cronológica.

Josefa María Reverter siguió viviendo en la parroquia de San Sebastián, aunque cambió de domicilio pasando a vivir a la calle de Santa Apolonia, donde falleció el 19 de junio de 1764, tras declarar como herederos a su hijo Ignacio y a su nieto Inocencio³³¹. Fue enterrada en la capilla de Nuestra Señora de la Novena, a expensas de la cofradía³³².

33) 11 de septiembre de 1738, tasación del capital de Pedro Sequeiro y de los Cobos, en Madrid³³³.

Pedro Sequeiro y de los Cobos era natural de Sevilla, donde debió de nacer hacia 1703, siendo hijo de Francisco Sequeiro y de Magdalena Antonia de los Cobos, llegando a Madrid hacia 1719, ejerciendo en esta villa como procurador de los Reales Consejos y como escribano.

El 11 de octubre de 1733 contrajo matrimonio con Teresa Hernández, celebrándose la ceremonia el 11 de octubre en la iglesia de San Sebastián, de donde

³³⁰ Era además vecino del pintor, pues también vivía en la calle del Amor de Dios.

³³¹ Hijo de José Cerquera y Catalina García.

³³² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1761-1764*, 440v.

³³³ A.H.P.: Protocolo 15531 (Pedro Pareja), 177.

era parroquiana la novia, velándose el 8 de noviembre de ese mismo año en la de Santa Cruz, donde el matrimonio había fijado su domicilio³³⁴.

Teresa Hernández falleció el 9 de septiembre de 1735, nombrando como testamentarios a su marido y a Teodoro García de la Torre y, declarando como heredero a su hijo Manuel³³⁵. Tres años más tarde, el 10 de septiembre de 1738, se abrió el expediente para el matrimonio de Francisco con Isabel Nieva, a su vez viuda de Francisco Larraz, que había sido maestro de canto de la Reina y tenor de la Real Capilla, fallecido en 1737³³⁶.

El mismo día 10 de septiembre de 1738, Francisco Sequeiros, al hallarse “con algunos bienes de todas clases” y querer dejar constancia de “los que son, y su valor” para evitar “en adelante los reparos que pueden ocurrir”, solicitaba que se hiciese capital de todo ello, lo que tuvo lugar al día siguiente y, el 14 de ese mismo mes, procedió a otorgar carta de pago y recibo de la dote aportada por su mujer al matrimonio, fecha esta última coincidente con la ceremonia nupcial, celebrada en la parroquia de San Sebastián³³⁷, velándose el 14 de octubre siguiente en la de Santa Cruz³³⁸.

La tasación se realizó en el domicilio de Francisco Sequeiros, “en la casa y cuarto de su habitación que está inmediata a la iglesia parroquial de Santa Cruz”, donde Zorrilla se ocupó de 16 pinturas (dos paisajes y el resto religiosas), más cuatro láminas (tres en cobre y una de cristal), valoradas en 4.616 reales, destacando, por su mayor importe, una pintura redonda de *Nuestra Señora del Rosario*, rodeada por una guirnalda de flores (800 reales) y dos lienzos iguales, de *Jesús y María* (750 reales cada uno).

La documentación no dice si las mismas personas que se ocuparon de tasar el capital fueron las que valoraron los bienes aportados como dote por Isabel Nieva. Si fue así, Zorrilla habría tenido que evaluar 59 pinturas, diez medallas, 19 estampas, dos cuadritos de charol, tres láminas (dos religiosas y un florero), así como un biombo de ocho hojas dobles. Los asuntos representados en las pinturas eran quince paisajes, trece de carácter religioso, seis bamboches, seis marinas, cinco fábulas, cuatro perspectivas, cuatro floreros, tres escenas de género, dos batallas y una cacería, con un valor total de 5.394 reales. Entre las obras incluidas en la dote

³³⁴ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de matrimonios 1731-1747*, 36v. El expediente matrimonial se había abierto el 17 de septiembre de 1733 (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3844, 105).

³³⁵ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1726-1746*, 243.

³³⁶ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3911, 10. Uno de los testigos presentados por Isabel Nieva fue José Bach, segundo organista en las Descalzas Reales.

³³⁷ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1738-1743*, 20.

³³⁸ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de matrimonios 1731-1747*, 157.

destacan dos pinturas, dedicadas a *Nuestra Señora Dolorosa* y *Santa Águeda*, ambas originales de Carreño (tasadas, las dos, en 720 reales).

En esta ocupación, Zorrilla coincidió con el carpintero Mateo Lozano; Francisco de Medina, sastre; Manuela Josefa de Ágreda, costurera y con Manuel de Beleña, latonero.

No podemos determinar quién eligió a nuestro pintor para realizar esta tasación, pero quizá no sea casual que el primer marido de Isabel Nieva, Francisco Larraz, fuera tenor de la Real Capilla, por lo menos desde 1702, pues ya hemos visto cómo Zorrilla había tenido anteriores vínculos con personas pertenecientes a dicha Institución³³⁹.

*34) 23 de noviembre de 1738, tasación de las pinturas de la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid*³⁴⁰.

Por la documentación incluida en el legajo³⁴¹, sabemos que Julián Rodríguez era profesor de arquitectura de la villa de Madrid, que la testamentaría fue realizada a instancias de su viuda, Francisca Rojas Soarzo y que a su muerte quedaron cuatro hijos menores de edad: Antonia³⁴², José, Eugenia y Manuela, habiéndose nombrado a Cosme Capellán curador de los mismos.

Obviamente el término arquitecto debe entenderse no desde el punto de vista actual, sino desde el concepto del siglo XVIII, mucho más amplio, pues abarcaba, por ejemplo, la arquitectura de retablos y la realización de entablados teatrales. De hecho, una parte importante de los bienes que quedaron a su muerte lo constituía madera de pino que se guardaba “en el corral que dicho difunto tenía para bender este género en la calle de Foncarral”, teniendo constancia de que, el 28 de julio de 1734, como “marchante de madera”, había otorgado una carta de pago por el remate del aprovechamiento del bosque de Valsaín a Nicolás Churriguera³⁴³.

El 5 de noviembre de 1738 Julián Rodríguez otorgó su testamento³⁴⁴, nombrando testamentarios a su mujer, al maestro mayor Pedro de Ribera, al escultor José Galbán, al presbítero Miguel Arconada y a Manuel López Gobeo, que

³³⁹ Recordemos que Zorrilla tasó los bienes legados por don Sebastián Durón y los del capital de Domingo Mendoza para casarse con Gertrudis de Isidro, cuyo primer marido (Miguel José de Urreta) también había sido músico de la Real Capilla).

³⁴⁰ BURKE, Marcus y CHERRY, Peter: *Op.cit.*, I, 1019-1020; BARRIO MOYA, José Luis (2006): *Op.cit.*

³⁴¹ A.H.P.: Protocolo 15345 (Tomás Francisco Izquierdo), 1-124

³⁴² Bautizada el 19 de mayo de 1726, siendo apadrinada por su abuela Teresa de Ribera (A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1726-1731*, 15v).

³⁴³ A.H.P.: Protocolo 16798 (Francisco Simón Carrillo), s/f.

³⁴⁴ A.H.P.: Protocolo 16019 (Manuel Valentín Bosque), 219-222.

suponemos sería dorador³⁴⁵. Asimismo, declaró que cuando contrajo matrimonio con Francisca Rojas no se había escriturado su capital ni se había otorgado carta pago por la dote recibida.

Con tan sólo 48 años, Julián falleció el 7 de noviembre de 1738. El 17 de ese mismo mes se procedía al inventario de sus bienes y el 22 al nombramiento de tasadores, iniciándose la tasación a continuación en su domicilio de la calle de Santa María “frente a la de San Bartolomé”, en casas de Lázaro Iruegas. Los trámites se alargaron varios años, hasta el 26 de marzo de 1743, lo que quizá justifique que mientras que los documentos de la tasación están firmados por el escribano Manuel Valentín Bosque, los últimos los protocolizó Tomás Francisco Izquierdo.

Francisco Zorrilla coincidió con José Galbán, escultor; Gabriel Sánchez, ebanista; Alfonso Ruiz, calderero; María Álvarez Sorribas, que se ocupará de la ropa blanca y vidriado de china; Casimiro Martínez, mercader de libros y Felipe Ortega, sastre; por lo que respecta a joyas, plata, diamantes, etc., no hay nombramiento específico para estos géneros, sino que se acordó aceptar la validación dada por los “tasadores y contrastes de esta villa”, de forma genérica. No creemos que coincidieran con Benito Fernández Rey, tratante de madera, puesto que mientras que los anteriores tasadores acudieron al domicilio familiar de la calle de Santa María, este último lo hizo al corral que servía de almacén en la de Fuencarral.

En total, Francisco Zorrilla tasó 57 pinturas (26 de asuntos religiosos, catorce paisajes y marinas, seis floreros, seis perspectivas, dos escenas de género, dos bodegones y una de carácter mitológico) más cinco vitelas, por un total de 33.332 reales y, aunque en ningún caso se indica su autoría, destacan por su valor *Nuestra Señora de la Encarnación* y *La prisión de Sansón* (3.000 reales cada una), Seis paisajes y marinas (2.000), dos paisajes flamencos (1.500), *Una gitana dando de mamar a un niño* y *Dos gitanos con una ratonera* (1.200), *Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna* y *La coronación de espinas* (1.100) y *San Antonio Abad* (900).

No es posible precisar lo que cobró, pues el dato aparece de forma globalizada, con un solo pago a todos los tasadores, 86 reales, que se descontaron de la hijuela de Francisca Rojas.

Tras la tasación, el escribano utilizó la fórmula habitual en estos casos, en la que Francisco Zorrilla se afirmó y ratificó en los valores dados, y en haber realizado la tasación “bien y fielmente, a su saber y entender”, indicando tener cincuenta y cinco años (cuando en realidad tenía 59). El problema, es que en el momento de extender su firma, la que aparece no es la suya sino la del también pintor Juan Bautista Simó “por ausencia de don Francisco Zorrilla”, debiéndonos cuestionar qué

³⁴⁵ Era hijo de Manuel López Gobeo, dorador, y el 14 de mayo de 1738 cuando se abrió su expediente para casarse con Jerónima Aparicio, actuaron como testigos el escultor Juan de Villanueva y Julián Rodríguez (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3910, 14).

parte del trabajo dejó realizada antes de partir, y desde qué momento de la tasación intervino Juan Bautista Simó.

En nuestra opinión, la tasación tuvo que ser realizada por Francisco Zorrilla, pues así se hace constar en los diferentes documentos que forman parte del expediente y que la documentación, ya preparada, quedara a merced de que los testamentarios llegaran a un acuerdo sobre el reparto de la herencia, el pago de deudas, cumplimiento de mandas, o cualquier otro trámite que demorase su firma el tiempo suficiente como para que el pintor se hubiese marchado de Madrid, previéndose su ausencia suficientemente dilatada como para no permitir demorar por más tiempo la firma de la documentación, ocupándose de ello Juan Bautista Simó, quizá por encargo de Francisco Zorrilla, pues tenemos documentado que ambos pintores no sólo se conocían, sino que trabajaban juntos. De hecho, si la firma se hizo en el momento de cerrar el expediente, marzo de 1743, Zorrilla ya había abandonado Madrid para regresar a la villa riojana de Haro.

En cuanto a determinar quién pudo encargar a Francisco Zorrilla que se ocupase de esta tasación, no albergamos duda alguna de que fue la familia. Por un lado, sabemos que Julián Rodríguez había coincidido con nuestro pintor en la realización de decorados teatrales, tanto para la obra *El hijo del sol*, *Faetón*, representada en el Coliseo de la Cruz en 1737, como para los de la ópera *Alejandro en las Indias* en el del Buen Retiro, entre mayo y junio de este mismo año de 1738, cuyo trabajo fue parcialmente pagado a Pedro de Ribera, Francisca Rojas, Manuel López Gobeo y José Galbán, como testamentarios de Julián Rodríguez³⁴⁶.

En segundo lugar, como hemos indicado, fue Francisca Rojas quien se ocupó de pagar a los tasadores, y, por último, no debe de extrañarnos que Julián Rodríguez nombrase al maestro mayor Pedro de Ribera su testamentario, pues era el tío de su esposa ya que Francisca Matías Rojas había nacido el 4 de marzo de 1705 en Madrid, siendo hija de José Rojas, natural de Esquivias (Toledo), y de Teresa Dominga de Ribera, y había sido amadrinada por Juana Verdugo, la mujer de Pedro de Ribera³⁴⁷.

Como indicamos en el capítulo de la clientela, Zorrilla colaboró con Pedro de Ribera en distintos momentos a lo largo de su carrera; por tanto, parece lógico que fuese directamente la familia quien le hiciera el encargo, ya fuera la viuda o el propio Pedro de Ribera, como su testamentario.

³⁴⁶ A.V.: Secretaría 3-736-2.

³⁴⁷ A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1702-1707*, 269. Teresa Dominga de Ribera era hija de Juan de Ribera y Josefa Pérez, hermana por tanto de Pedro de Ribera. Había contraído matrimonio con José Rojas, natural de Esquivias, el 1 de octubre de 1704 (A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1703-1711*, 92v).

35) 27 de noviembre de 1738, tasación de la dote de Rosolea Rodríguez Jordán, en Madrid³⁴⁸.

Tal como indicamos en los capítulos dedicados a la biografía y formación de Francisco Zorrilla, especial fue la relación que mantuvo con el también pintor Salvador Rodríguez Jordán, ya que éste fue una de las personas que actuaron como testigos de las capitulaciones y de las cartas de pago por la dote aportada por Manuela Tagle a su matrimonio con Zorrilla. Si bien, en su momento, indicábamos que dejábamos todo lo relacionado con Rodríguez Jordán para un estudio posterior, debemos ahora hacer una excepción y ocuparnos de una de sus hijas, Rosolea, con quien Zorrilla parece tener unos lazos más estrechos.

Rosolea Rodríguez Jordán era hija de Salvador Rodríguez Jordán y de María Gómez Pastrana y nació en la ciudad de Málaga hacia 1695. De muy corta edad llegó a Madrid y el 23 de octubre de 1713, encontrándose enferma, otorgó declaración de pobre, documento del que fue testigo Francisco Zorrilla.

Aunque a su llegada a Madrid había sido parroquiana de Santa Cruz y San Sebastián, muy pronto sus padres se instalaron en la de San Luis, motivo por el que no es posible disponer de determinadas partidas sacramentales, al haber desaparecido el archivo en el incendio de esta iglesia.

El 14 de marzo de 1722 se abrió el expediente³⁴⁹ para su matrimonio con Francisco Rojo Valdeón. En esta fecha la novia declaraba vivir en la “subida de la Red³⁵⁰, casas de Manuel Pinillo”. Interesante resulta comprobar que una de las personas que la novia presenta como testigo es el clérigo de menores Manuel José de San Juan, quien dijo conocerla desde hacía más de veinte años, y suponemos que sería el sobrino de Diego de San Juan, que también testificó en las capitulaciones matrimoniales de Francisco Zorrilla. Igualmente, no deja de ser curiosa la coincidencia de que Francisco Rojo y Juana Rodríguez Hurtado, su primera mujer, tuvieran su domicilio en la calle Mayor, en casas del marqués de La Granja, la misma donde vivió Zorrilla.

El marido era abogado de los Reales Consejos y agente fiscal en el de Indias³⁵¹; el 25 de abril de 1736, encontrándose “sin enfermedad alguna y en su buen juicio”, el matrimonio se otorgó mutuo poder para testar, declarando que “por razones que en nos concurren, no podemos por ahora hazer y ordenar nuestros testamentos”, nombrándose el uno al otro como sus testamentarios, así como a

³⁴⁸ A.H.P.: Protocolo 13856 (Francisco Pantoja), 415.

³⁴⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3706, 90. El novio era granadino, de 42 años de edad y había estado previamente casado con Juana Rodríguez Hurtado.

³⁵⁰ Se refiere a la Red de San Luis, en la actual confluencia de la calle de la Montera y la Gran Vía.

³⁵¹ Nos remitimos a lo indicado anteriormente, sobre la relación de Zorrilla en estos años con personas que trabajaban en dicho Consejo.

Salvador Jordán, Antonio Maestro y Manuel Ladaliid y declarando por heredero a su único hijo, Antonio Rojo Rodríguez. Nuevamente, el citado Manuel de San Juan será uno de los testigos del documento.

Francisco Rojo falleció el 15 de abril de 1738, siendo enterrado en la parroquia de San Luis sin que su viuda pudiera verlo “porque se lo embarazaron”³⁵², si bien el hecho de su muerte fue “publico y notorio en esta Corte”³⁵³ y dos días más tarde Rosolea ejecutó su testamento en virtud del poder para testar aludido, heredando todos los bienes de su marido, por haber muerto su hijo Antonio³⁵⁴.

El 27 de noviembre de 1738 se firmaban las capitulaciones matrimoniales entre Rosolea Rodríguez Jordán, y Julián Fernández Munilla, así como la carta de pago por la dote y el capital que aportaban al matrimonio. El novio era madrileño, hijo de Miguel Fernández Munilla, “del Consejo de su Majestad, su secrettario a cuio cargo están los papeles y negocios de la Secrettaría de la real Juntta de visitta de el de Hazienda, escribano de Cámara más antiguo y de gobierno de el Real y supremo Consexo de Castilla” y de Lorenza Fernández Rosado; habiendo estado previamente casado con María Francisca Foronda, fallecida el 6 de junio de 1737³⁵⁵.

Francisco Zorrilla tasó 21 pinturas, por un valor total de 4.285 reales. En ellas encontramos 13 obras religiosas, cuatro perspectivas y paisajes, dos retratos y dos cuadros de flores, de los que únicamente se cita a un autor, el Greco, a quien se atribuye un *Santísimo Cristo crucificado* valorado tan sólo en 75 reales; destacan, por su importe, un lienzo de la *Inmaculada Concepción* (1.000 reales) y otro de *Santa Catalina* (700) y, por el asunto representado, un retrato de *Luis I vestido con el traje de la orden del Espíritu Santo*.

Durante la tasación, Zorrilla coincidió con Francisco Beltrán³⁵⁶, tasador de joyas de la Reina, quien se ocupó de las piezas de oro; Bernardo Muñoz Amador, platero; Manuel León, relojero; Ignacio Casado, sastre; Francisco Cervantes, que se ocupó de la ropa blanca y con el ebanista Francisco Santos³⁵⁷. Como es habitual en este tipo de documentos, no se indica lo que cobraron los tasadores por su trabajo.

³⁵² Tanto en la declaración de Rosolea, como de las personas que testifican en el expediente para su segundo matrimonio, se desprende que ninguno vio muerto a Francisco Rojo, por habérselo impedido (no dicen quién), por lo que lógicamente nos cuestionamos cuál pudo ser la causa de su muerte para que no les permitiesen ver el cadáver.

³⁵³ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3908, 82.

³⁵⁴ A.H.P.: Protocolo 16474 (José Pareja) s/f.

³⁵⁵ A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1731-1737*, 349. El matrimonio tuvo tres hijos: Lorenzo, Felipa y Manuela.

³⁵⁶ Suponemos que se trata de Francisco Beltrán de la Cueva.

³⁵⁷ Quizá se trate de la misma persona que en 1738 participó en la realización de los decorados del Coliseo del Buen Retiro.

El mismo día de firmarse las capitulaciones, se abrió el expediente matrimonial³⁵⁸, en el que solicitaban se le dispensasen las preceptivas amonestaciones dado que hacía poco tiempo que ambos habían enviudado “por lo que de hacerse público este matrimonio, se originará mucha nota y murmuración, maiormente por ser como son personas conocidas y de distinción”. La novia, tras la muerte de su primer marido, había cambiado de domicilio, pasando a vivir en la calle del Sordo en casas del convento del Espíritu Santo, donde se celebró la ceremonia, oficiada por “don Pedro Clemente de Aróstegui, thesorero dignidad y canónigo de la santa iglesia de Toledo primada de las Españas, inquisidor ordinario y vicario de la villa de Madrid y su partido” velándose el 16 de octubre de 1742 en la parroquia de San Sebastián³⁵⁹.

Tras el matrimonio cambiaron nuevamente de domicilio, pasando a vivir a la Carrera de San Jerónimo, donde el 22 de octubre de 1739 nacería María Salomé de la Concepción, su única hija, siendo apadrinada por su abuelo Miguel Fernández Munilla el día 24³⁶⁰.

Rosolea Rodríguez Jordán falleció el 23 de diciembre de 1759 en las casas de su propiedad en la calle de Alcalá³⁶¹. Su marido le sobrevivió hasta el 6 de julio de 1772, cuando falleció a causa de un accidente³⁶².

36) 4 de junio de 1740, tasación del capital de Félix Centeno, en Madrid³⁶³.

Félix Centeno nació en Alba de Tormes (Salamanca) hacia 1710, siendo hijo de Domingo Centeno y Antonia Lorenzo. Hacia 1729 llegó a Madrid donde, el 9 de abril de 1734 se abrió el expediente para su matrimonio con Jerónima Murcia, natural de Guadalajara³⁶⁴, celebrándose la ceremonia nupcial el 28 de abril y la de velaciones el 30 de septiembre de ese mismo año, en la parroquia de San Sebastián³⁶⁵. Unos días antes, el 22 de abril, había otorgado la correspondiente carta de pago por la dote aportada por su mujer al matrimonio³⁶⁶.

El 25 de mayo de 1737 se otorgaron mutuo poder para testar³⁶⁷ aunque, el 8 de enero de 1739, Jerónima había hecho una declaración de pobre³⁶⁸, nombrando

³⁵⁸ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3908, 82.

³⁵⁹ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1738-1743*, 61v.

³⁶⁰ A.P.SS.: *Libro de bautismos 1737-1741*, 260v.

³⁶¹ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1755-1760*, 377v.

³⁶² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1772-1776*, 9.

³⁶³ A.H.P.: Protocolo 15213 (Andrés Suárez), 9-16v.

³⁶⁴ A.D.M.: Expedientes matrimoniales 3866, 12.

³⁶⁵ A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 221.

³⁶⁶ A.H.P.: Protocolo 14633 (Esteban Rincón), 244.

³⁶⁷ A.H.P.: Protocolo 15702 (Lucas Sáenz Navarro), 69.

³⁶⁸ *Ibidem*, 13.

heredera de los bienes que pudieran corresponderle a su hija María Antonia Centeno. Falleció el día 17 de ese mismo mes en su domicilio de la calle de Atocha, siendo enterrada “en público” en la iglesia de San Sebastián³⁶⁹. Según declaró el propio interesado, tras el fallecimiento de su esposa, no se hizo inventario de los bienes existentes.

El 3 de febrero de 1740, se abrió el expediente para su matrimonio con la madrileña Clara Martínez³⁷⁰, celebrándose la ceremonia el día 25 de dicho mes, otorgando la correspondiente carta de pago por la dote aportada por la novia. Sin embargo, hubo que esperar para que Félix Centeno se decidiera a escriturar su capital, lo que finalmente solicitó en el mes de abril de 1740, para “que en todo tiempo haia la quenta y razón que se requiere y sepa qué vienes y caudal son los que he traído a este segundo matrimonio, y que se tengan por míos propios y de dicha mi hija”, procediéndose al nombramiento de tasadores y al inventario y tasación de los bienes el 4 de junio.

Al igual que en otras ocasiones, tampoco aquí se dice el importe pagado a los tasadores, aunque poco pudieron ser los gajes cobrados por Zorrilla, pues aunque tuvo que valorar 33 pinturas (24 paisajes y nueve de carácter religioso), así como 26 vitelas, trece estampas, tres escaparates, dos esculturas en yeso y dos de metal, dos cornucopias, una pila de talla, un “espejo de tienda” y un biombo de ocho hojas, su valor total era tan sólo de 1.612 reales, sin que haya ninguna pieza que tenga un interés singular.

Durante la tasación, Zorrilla coincidió con Manuel Monterrey, sastre³⁷¹; Vicente Villarejo, ebanista; Alfonso Gallego, latonero; Bartolomé de la Muela, maestro cirujano y sangrador; María García, costurera y con el platero Manuel Castilla.

Con los datos de que disponemos, no es posible determinar quién fue el responsable de elegir a Zorrilla para que hiciese este trabajo. Los escribanos que firman la documentación no parecen tener más relación con Zorrilla que ésta, por lo que vemos más factible que fueran los propios interesados: la profesión de Félix Centeno era la de cirujano, por lo que quizá hubiese tenido que atender en alguna ocasión al pintor o alguna persona de su círculo, máxime por la cercanía de su domicilio, en la calle de Atocha, que también facilitaría un conocimiento por razones de vecindario. No obstante, no podemos dejar de cuestionarnos si la relación no vendría de años atrás, pues la primera mujer, Jerónima Murcia, era hija de Pedro Murcia y tenemos documentada a una persona con este nombre, cuya profesión era la de pintor de abanicos, sin que podamos tener la certeza de si se trata, o no, del suegro de Félix Centeno.

³⁶⁹ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1738-1741*, 209v.

³⁷⁰ A.D.M.: Expedientes matrimoniales caja 3934, 42.

³⁷¹ Habían coincidido tasando los bienes de Ignacio Losada y Cerquera.

Félix Centeno murió el 26 de octubre de 1759 en su domicilio de la calle de Atocha, declarando como herederos de sus cortos bienes a sus hijos María y Juan³⁷².

37) 19 de enero de 1741, tasación de la testamentaria de Gregorio Calvo, en Madrid³⁷³.

Gregorio Calvo Núñez era natural de la villa de Briones (La Rioja), donde nació hacia 1670. A finales del siglo XVII ya estaba instalado en Madrid, pues el 12 de abril de 1698 se abrió el expediente para contraer matrimonio con Antonia Ventades, natural del valle de Mena (Burgos)³⁷⁴, quien otorgó su testamento el 23 de septiembre de 1699 en esta villa, declarando como heredero a su marido. Antonia falleció el 2 de julio de 1706 en su domicilio de la calle de Toledo³⁷⁵, sin que del matrimonio quedara descendencia.

El 22 de octubre de 1706 contrajo nuevas nupcias con María Teresa Criado, siendo velados el 3 de febrero de 1719³⁷⁶, con quien tuvo tres hijas María Antonia Javiera, Ignacia Feliciano y Vicenta³⁷⁷.

Como hemos visto, en un principio la familia vivía en la calle de Toledo, perteneciente a la parroquia de San Justo pero, posteriormente, se mudaron de domicilio, pasando a depender de la de San Andrés, cambio motivado porque Gregorio Calvo trabajó durante varias décadas en las Casas de la Moneda de Madrid, donde realizó tareas diversas como “entregar el cobre que se llevó a Aranjuez”³⁷⁸, hacer diversas compras, ayudar a la fundición o “aderezar el cuarto y asistir a Antonio Almeida”³⁷⁹.

³⁷² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1755-1760*, 361v.

³⁷³ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás Velasco), s/f.

³⁷⁴ A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3426, 75.

³⁷⁵ A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1699-1708*, 277.

³⁷⁶ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1703-1721*, 186v. En el expediente matrimonial solicitaban se agilizaran los trámites, pues la novia se encontraba encinta (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3515, 134).

³⁷⁷ María Antonia Javiera nació el 25 de marzo de 1708, y debió de morir en su infancia, al no aparecer citada en la testamentaria de su padre (A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1707-1712*, 99).

Ignacia Feliciano nació el 21 de febrero de 1710 (Ibidem, 244v) y contrajo matrimonio con Miguel de Ajís (A.D.M.: *Libro de repartimientos matrimoniales. Año 1736*, el expediente se abrió con fecha 3 de enero).

Vicenta Calvo nació el 6 de abril de 1714 (A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1712-1718*, 105v) y contrajo matrimonio con José Coronado (A.D.M.: Expedientes matrimoniales. Caja 3820, 7; el expediente se abrió con fecha 18 de octubre de 1731). En esta fecha el domicilio familiar se encontraba en la calle del Alamillo, en casas pertenecientes al marqués de la Vega, en la parroquia de San Andrés.

³⁷⁸ A.H.N.: Fondos contemporáneos. Hacienda. Legajo 7351-15.

³⁷⁹ Ibidem, 7351-21. Suponemos que se trata de Antonio Martínez de Almeida, cuyo trabajo en las Casas de la Moneda debía de ser de bastante responsabilidad, no sólo por disponer de cuarto y de

Aparte de estas funciones, no especificadas y que se le pagaban esporádicamente, detentó los cargos de guarda de materiales, por lo menos desde el 4 de abril de 1719 -puesto retribuido con cuatro reales diarios-³⁸⁰; el 17 de mayo de 1721, el marqués de Feria proponía al de Campoflorido que, como en Madrid había dos Casas de la Moneda y se precisaban dos puestos de guarda de vista, se le diera este puesto a Gregorio Calvo en agradecimiento a su “fidelidad y buen prozeder”, reteniendo también para sí la plaza anterior, por lo que sus gajes pasaron a ser de seis reales diarios, que se aumentaron a siete desde el 18 de septiembre de 1728³⁸¹; finalmente, el 28 de julio de 1730 fue nombrado guardacuños, con un salario de 3.000 reales anuales³⁸².

Entre las tareas desempeñadas, lo encontramos ejerciendo como testigo en el nombramiento de Francisco Hernández como tallador el 23 de mayo de 1736, así como de diversos inventarios de instrumentos y herramientas entregadas a los sucesivos fieles de las Casas, el 18 de mayo de 1730 y el 18 de agosto de 1739³⁸³.

Confiemos en que, en los 22 años que sirvió en las Casas de la Moneda sólo tuviese que afrontar este turbio suceso: el robo de 67 marcos de moneda “del arca de los volantes”, acaecido la noche del 3 de mayo de 1731. En un principio, se había condenado a la restitución de lo robado a Diego de Cosa, como fiel de las Casas y a Gregorio Calvo, como guardacuños, declarando responsable subsidiario al marqués de Feria como superintendente de las Casas de la Moneda, por “no haver puesto en la sala de los bolantes el arca de fierro con dos llaves como era de su obligazió” aunque, finalmente, la sentencia de 4 de febrero de 1734 les absolvió de los cargos imputados³⁸⁴.

El 30 de abril de 1740 se remitió un memorial al marqués de Feria, por el que Gregorio Calvo declaraba estar “con setenta años de edad, mui enfermo y con achaques continuos”, por lo que para poder cumplir con su obligación necesitaba de un ayudante, solicitando que, durante sus “ausencias y enfermedades” el puesto lo ejerciera su yerno José Coronado, en quien concurrían los méritos de haber sido mozo de oficio en la cerería del Rey, así como portero de la Secretaría de Nueva España, acordándose que fuera él quien se ocupara de las funciones de su suegro, durante su enfermedad³⁸⁵.

asistente, sino porque el 26 de febrero de 1730 fue quien ordenó la realización de determinados trabajos extraordinarios a Diego de Cosa (ibidem, 7353-13).

³⁸⁰ Ibidem, 7369-7 y 7369-17.

³⁸¹ Ibidem. 7351-21, 7375-5, 7488-11 y 7657-2

³⁸² Ibidem, 7620-1.

³⁸³ Ibidem, 7366-2, 7369-4, 7349-16

³⁸⁴ Ibidem, 74774-5 y 7558-85.

³⁸⁵ Ibidem, 7829-14.

El 13 de enero de 1741 se informaba del fallecimiento de Gregorio Calvo, proponiéndose para cubrir su puesto a José Coronado, yerno del difunto; a José Ibáñez, hasta entonces guarda de vista y a José María Caballero, hijo del ensayador Juan José Caballero, siendo este último en quien recayó el nombramiento³⁸⁶.

La muerte de Gregorio Calvo acaeció el 10 de enero de 1741, siendo enterrado en la parroquia de San Andrés, ya que según las *Ordenanzas de las Casas de Moneda*, promulgadas en 1730, tanto el guardamateriales como el guardacuchos debían vivir dentro de las Casas “para obviar incendios, robos y otros accidentes que puedan sobrevenir, tanto de día como de noche”³⁸⁷, casas que se ubicaban “junto a la Puerta de Segovia, según se baja al río, a la derecha”³⁸⁸, que suponemos correspondería a la manzana 192 de la *Planimetría* y, las segundas casas serían las señaladas con el número 3 de la manzana 139, éstas sí identificadas en la *Planimetría* por su función.

Unos días más tarde, sus yernos José Coronado y Miguel Ajís solicitaron se hiciese inventario, tasación y almoneda de sus bienes, procediéndose al nombramiento de tasadores el 18 de enero de 1741 y, un día más tarde, a la tasación de los mismos, donde Francisco Zorrilla se ocupó de 4 pinturas (tres de carácter religioso y un paisaje), más 14 estampas, cuatro láminas y dos figuras de *San Antonio*, realizadas en cera, por un valor total de 1.185 reales.

En la tasación de los bienes de Gregorio Calvo, Zorrilla coincidió con el sastre José Urosa, con José Hernandez, ebanista³⁸⁹; Josefa Ramos, costurera y Félix Vergara, calderero.

En cuanto a la persona que designó a Zorrilla como tasador, pudiera ser el propio escribano que la protocolizó, pues Teodoro Nicolás Velasco ya había coincidido anteriormente con nuestro pintor³⁹⁰; sin embargo, pensamos que fue su yerno, José Coronado, de quien dependió la elección, pues sin duda se conocerían a través de la actividad de ambos en las Casas de la Moneda, todo ello sin desdeñar que a Gregorio Calvo y a Zorrilla les uniese una amistad basada en razones de paisanaje, al ser éste natural de Haro y aquél de Briones.

³⁸⁶ Ibidem, 7371-14 y 7686-1.

³⁸⁷ Ibidem, 7375-12.

³⁸⁸ Ibidem, 7375-1.

³⁸⁹ Habían coincidido en la tasación de la dote de Ángela Apontes.

³⁹⁰ Ibidem, en 1728 durante la testamentaría de Agustín Herviti

38) 8 de enero de 1744, tasación de las pinturas de la testamentaría de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro (La Rioja)³⁹¹.

Aunque cuando tratamos de la clientela de Francisco Zorrilla, nos ocupamos detenidamente de los diferentes miembros de la familia Ollauri, debemos ahora centrarnos en los últimos momentos de uno de sus más ilustres miembros, don Juan Francisco de Ollauri y Unda a quien encontró la muerte cuando se encontraba en Madrid, residiendo en el domicilio de su sobrino Joaquín de Robles, marqués de las Hormazas.

El 30 de julio de 1742, encontrándose enfermo, otorgó testamento y memoria complementaria al mismo³⁹², en el que nombraba como sus albaceas a su mujer, Dorotea de Unda San Vicente y al citado marqués y como herederos a sus hijos Félix, Dorotea Vicenta y Micaela, junto a Dorotea Unda Garibay, su madre. Unos días más tarde, el 2 de agosto, fallecía en Madrid, siendo enterrado en el convento premonstratense de San Joaquín³⁹³.

El día 6, Joaquín de Robles comunicaba a la familia de Haro la defunción, aviso que se recibía en dicha villa el 10 de agosto y, poco después, el día 14 Tomás de Santerbás, alcalde ordinario de la misma por el estado noble, daba inicio al inventario de los bienes existentes en la casa principal de la familia, en la plaza mayor, y continuándolos por la casa de campo y torre de El Palomar³⁹⁴.

La tasación y partición se demoraría un tiempo, encargándose de las gestiones pertinentes José Antonio López Ollauri quien había sido nombrado, junto al escribano Francisco Martínez Ontiveros, contadores y partidores de la herencia, quienes se valieron de diferentes “personas yntelijentes” para realizar la tasación de los diferentes objetos: Juan Bautista Arbaiza, maestro de obras, se ocupó de las casas; Pedro Pablo de Orive (colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid) y José de Salas, de los libros; Tomás Duque, de las alhajas bordadas; Úrsula Martínez de Miñano y la costurera Eugenia de Legaria, de la ropa blanca; el sastre Francisco de Azpeitia, de los vestidos; el carpintero Juan de la Torre, de lo relativo a su profesión; y “don Francisco de Zorrilla, pinttor y thasador xeneral por título de su majestad” para las pinturas y efigies.

Aunque en el citado nombramiento se dice también que se había valido “por lo respectivo a alajas de oro, plata y pedrería de don Juan Muñoz, thasador xeneral de las joias de cámara de la reina nuestra señora”, Francisco Zorrilla y él no pudieron coincidir durante la tasación propiamente dicha, como parece desprenderse del

³⁹¹ A.H.P.Lo.: J/996-7.

³⁹² A.H.P.: Protocolo 15396 (José Rafael Forteza) 713-718v.

³⁹³ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1738-1743*, 308v.

³⁹⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 4046 (Francisco Martínez Ontiveros), 88-143.

documento aludido, y como afirma el profesor Gutiérrez Pastor³⁹⁵; en realidad en el legajo aparecen dos tasaciones firmadas por Juan Muñoz, tasador de joyas de cámara de la Reina y contraste en la Corte, y ambas están fechadas bastantes años antes, uno el 1 de marzo de 1709³⁹⁶ y otro el 16 de ese mismo mes y año³⁹⁷, por lo que pensamos que las joyas fueron traídas a Madrid, seguramente por el propio Juan Francisco de Ollauri, en alguno de sus múltiples viajes a la Corte, sin que podamos conocer las razones que le empujaron a ello.

En cualquier caso, en la fecha en que se realiza la testamentaría que nos ocupa (enero de 1744), hacía ya bastantes años que Juan Muñoz había desaparecido de este mundo, pues el 6 de marzo de 1731 ya había muerto³⁹⁸.

En total, Francisco Zorrilla tasó 217 cuadros (entre ellos, 33 paisajes, 28 retratos, 27 fruteros, doce floreros, doce fábulas, doce sibilas, doce meses del año, ocho arquitecturas, seis escenas de género, cuatro estaciones, una vista del Retiro, una batalla y el resto de carácter religioso³⁹⁹), 24 estampas, nueve láminas, seis mapas, dos globos, un relicario, un imagen de la Virgen en alabastro, un escudo de armas de la familia y un biombo con sus hojas pintadas, por valor de 33.516 reales, percibiendo a cambio de su trabajo 200 reales, es decir, algo menos de un real por obra.

A modo de conclusión del presente capítulo, hemos elaborado un cuadro donde se han sintetizado las diferentes tasaciones realizadas por Francisco Zorrilla, pues puede permitir llegar a determinadas conclusiones en cuanto al hecho que las motivó, volumen de obra inventariada, valor, parroquias donde vivían los interesados y escribanos que las protocolizaron.

Por último, no podemos dejar de señalar que en el inventario, fechado en mayo de 1702, realizado a la muerte de Francisco Fernández Rondero⁴⁰⁰ aparece una anotación marginal indicando “Pintor don Francisco Zorrilla, firma primero de agosto”⁴⁰¹; aunque en nuestra opinión creemos que se trata de un error de archivo, y por ello no hemos considerado esta noticia como relacionada con Francisco Zorrilla.

Pensamos que los dos últimos folios del citado expediente no forman parte del mismo, sino de la tasación realizada en 1709 correspondiente a la testamentaría de María de Campos y Ochoa recogida en su momento, ya que al comparar los bienes e importes que aparecen en ambas tasaciones, se comprueba que son

³⁹⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 175.

³⁹⁶ A.H.P.Lo.: J-996-7, 112.

³⁹⁷ *Ibidem*, 113.

³⁹⁸ Agradecemos esta noticia al profesor José Manuel Cruz Valdovinos.

³⁹⁹ En algún caso no se dice el asunto representado.

⁴⁰⁰ A.H.P.: Protocolos 11061 (Juan Manuel Pérez Alviz), 65-66v.

⁴⁰¹ *Ibidem*, 66.

idénticos. Eso, unido a que no figura en la de Francisco Fernández Rondero el acto de nombramiento de tasadores que permitiera confirmar su participación en ella, nos ha llevado a descartarla.

	Nº Obras	Importe	Gajes ⁴⁰²	Parroquia	Escribano
Mª Jacinta Burón (1708, T)	21	2.084	-	SC	A.Padilla
María Campos (1709, T)	13	2.780	-	SS	J.M.Pérez Alviz(P)
Juana de la Cruz (1714, T)	19	1.918	-	SJP	J.M.Pérez Alviz
Catalina Rodríguez (1716, T)	35	7.805	-	SS	T.N.Maganto(P)
Sebastián Durón (1717, T)	81	11.835	45,06	SG	B.Hdez. Villalp.(P)
Francisco Escobedo (1717, T) ..	50	6.896	90	SG	T.N.Maganto(P)
Manuela López Pérez (1721, D) ..	10	11.760	-	SM	G.Sayanes (P)
Francisco Moreno (1723, T)	72	71.229	*	SS	F.L.Mayoral (P,A)
María Teresa Gonzalo (1725, T) .	93	16.824	240,32	SS	S.Guardamino(A)
Martín Marcelino V. (1726, T) ...	142	43.785	*	SN	M.Naranjo (P,A)
Manuela Lozano (1727, T)	36	686	*	SS	P.Campillo Rubio
Agustín de Herviti (1727, T)	28	4.500	-	SS	T.N.Velasco
Francisca Hernández (1728, T) ..	8	1.585	-	SG	T.N.Maganto
Traspaso mesón (1728)	32	2.802	-	SJP	A.Fdez.Bárcena
María Teresa Sánchez (1729,T) .	88	12.168	-	SJP	M.Merlo (P)
Ana María Negrete (1730, T)	201	141.770	-	SS	M.Naranjo (A)
Manuel Figueroa (1730, T)	112	9.998	-	SS	P.Vizcaíno
Francisco Palma (1730, T).....	27	4.790	-	-	E.M.Noguerol (P)
Gonzalo R. Vaquedano (1731,T).	-	-	100	STM	J.M.Hernández (P)
Domingo Mendoza (1731,C)	30	4.751	-	SS	V.Figueroa (P)
Francisco Aperregui (1731, T) ..	40	11.142	-	SS	J.Quiñones (P)
Josefa Barón y Espada (1731,D).	35	394	-	SS?	J.Fdez.Palomo
Pedro González (1732, C)	12	355	-	SS?	F.A.Díaz Remón
Ángela Apontes (1732, D)	16	710	-	SJP	S.López Vasallo
Francisca Domínguez (1732,T)...	15	940	-	SS	E.Juan Torre
MªBernarda F.Zorrilla (1733,T) .	5	2.760	-	SG	G.Solano (P)
Luisa Martínez (1735, T)	26	5.443	150	SJP	F.Domínguez (P)
Félix L.Ayala (1735) T	237	143.698	-	SG	A.J.Vecino (N)
María Colado (1735, T)	21	1.031	-	SS	E.Rincón (P)
José Zúpide (1735, T)	75	13.207	-	SJP	T.F.Izquierdo
Miguel López Losada (1738, T).	51	4.238	20	SC	E.M.Noguerol (P)
Ignacio Losada (1738, T)	78	1.088	-	SS	T.N.Maganto
Pedro Sequeiros (1738, C)	20	4.616	-	SC	P.Pareja
Isabel Nieva (1738, D)	94	5.394	-	SC	P.Pareja **
Julián Rodríguez (1738, T).....	62	33.332	*	SJP	T.F.Izquierdo
Rosolea R.Jordán (1738,D)	21	4.285	-	SS	J.Pareja (P)
Félix Centeno (1740, C)	33	1.612	-	SS	A.Suárez
Gregorio Calvo (1741, T)	22	1.185	-	SA	T.N.Velasco
Juan Fco.Ollauri (1742, T)	251	33.516	200	Haro	F.Martínez (N)

T: Testamentaría D: Dote C: Capital

(P): Personas al servicio del Rey.

(A): Personas vinculadas con el Ayuntamiento de Madrid.

(N): Nobles.

** Al figurar esta carta de pago de dote a continuación del capital de Pedro Sequeiros, suponemos que también sería tasada por Zorrilla, pero el documento no lo indica.

⁴⁰² Aquellos casos en que desconocemos lo que percibió por su trabajo, por estar totalizado el pago a los tasadores, aparecen señaladas con (*). Los importes siempre se refieren a reales de vellón.

2. FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA CATÁLOGO DE SU OBRA

Antes de afrontar el estudio de cada una de las obras que forman el catálogo que proponemos, nos parece necesario realizar una serie de consideraciones previas sobre el método de trabajo que hemos seguido.

Por un lado, en diversas ocasiones hemos afirmado que si algo caracteriza la obra de Francisco Zorrilla es lo heterogéneo de su estilo; ello, unido a que sólo algunas se han podido fechar con exactitud, ha dificultado seriamente poder presentar su catálogo de forma cronológica, como nos parecía más adecuado.

Partimos, por tanto, de las obras cuya datación era certera, siendo ésta la base que nos permitió fechar las restantes, al encontrar similitudes entre unas y otras, comparación que, además, nos permitió constatar que su estilo no fue en absoluto inmutable pudiendo percibirse, por el contrario, una evolución en su forma de pintar.

Vemos, pues, que los cambios afectan al tipo de pincelada empleada, que cada vez se irá haciendo más suelta: si al principio presenta un acabado uniforme, pulido, donde apenas se aprecia la huella del pincel, en obras de mayor madurez el resultado final es muy diferente, encontrando pequeños toques sueltos, lo que dota a sus trabajos de una mayor vivacidad.

Por otro lado, el lema academicista de “Nulle die sine linie” fue seguido por Francisco Zorrilla al pie de la letra. Su formación junto a un dorador y policromador de retablos, tarea que precisa de una minuciosa técnica, unido a su actividad como autor de diseños para ser grabados, lo que requiere exactitud y pulcritud en los trazos, sin duda determinarían la importancia dada por nuestro artista al dibujo, algo que se percibe claramente en todas sus obras, incluso en las pinturas murales, si bien es cierto que, conforme pasen los años, las figuras van apareciendo menos perfiladas.

Por lo que respecta al color, es perceptible igualmente una evolución, pues las obras irán encendiéndose progresivamente; los tonos pardos y ocre de la primera época darán paso a tonos de mayor viveza y luminosidad, aun sin olvidar que en ocasiones la elección de unas gamas vendrá fijada por el encargo a realizar, estamos pensando, por ejemplo, en las series para una determinada orden religiosa, que exigen la utilización de un colorido prefijado por el de sus propios hábitos.

Sin embargo, todas las obras descritas tienen un denominador común: estar concebidas de forma racional, siendo composiciones equilibradas, casi podría decirse que simétricas y emanan serenidad, pues incluso en las escenas que representan un martirio, el resultado no es en absoluto cruento, siendo ésta una característica apreciable en toda su trayectoria.

Quizá donde vemos una mayor evolución es en la forma de insertar las figuras en el espacio; en las obras tempranas encontramos figuras un tanto monumentales, que llenan por completo el marco pictórico, apenas dejando sitio para incluir algunas referencias que ayuden a la ubicación del personaje, pero progresivamente la ambientación de las escenas irá ganando importancia y ello, unido a la inclusión de un mayor número de personajes, conllevará que su escala se vea reducida.

Por último, aunque al hablar de su formación ya tratamos de este asunto, queremos insistir en las deudas de Francisco Zorrilla con otros maestros; si en sus primeros trabajos sigue, a veces de forma casi literal, modelos ya existentes en pintura o en estampas, muy pronto la influencia de los pintores cortesianos va a ser patente, sobre todo la de Luca Giordano, cuya huella es evidente en casi toda la obra de Francisco Zorrilla, si bien encontramos un cierto progreso, en el sentido de que no se trata ya de una mera copia, sino de una influencia, es decir, mientras que en sus años de formación Zorrilla se limita a copiar lo realizado por otros artistas, aunque incorporando alguna variante y, según pasen los años, lo que se detecta en sus pinturas en un “aire jordanesco”, pero reinterpretado por él.

Una vez realizado el análisis formal, según las pautas anteriormente indicadas, hemos establecido cinco etapas, diferenciadas por razones estilísticas y en función de los tipos de encargos recibidos: 1695-1715, periodo que engloba tanto su formación como su llegada a la Corte; 1715-1725, momento en el que Francisco Zorrilla ve cómo su posición se va asentando, al contactar con quienes serán sus principales clientes y de importantes relaciones con los pintores más influyentes en la Corte, sin duda favorecidas a través de la Academia abierta en su domicilio; 1725-1735, época de plena madurez, en la que realiza sus encargos más ambiciosos y obtiene el título de tasador oficial de pinturas; 1735-1741, últimos años en Madrid y, por último 1742-1747, periodo en el que abandona la Corte, regresando a su Haro natal.

Aparte de hacer la ficha básica de cada obra, donde se indica el soporte y técnica utilizados, medidas, si está o no firmada y su ubicación actual, iniciamos su estudio con un recorrido por la historiografía que se ha ocupado de ella, actual y pretérita para, a continuación, abrir un abanico de puntos de vista: social, estilístico e iconográfico.

Para ello, hemos intentado describir el lugar donde se ubica, o para el que fue concebida, tratando de localizar a su posible comitente y trazar el itinerario que pudo seguir hasta llegar a su destino actual, en cuyo estudio no sólo hemos tenido en cuenta la bibliografía existente, sobre todo las descripciones de los siglos XVIII y XIX, sino también la documentación que sobre el edificio pudiera existir in situ, en el Archivo Histórico Nacional y en los archivos municipales, provinciales, parroquiales y diocesanos correspondientes.

A continuación, estudiamos la obra bajo una perspectiva estilística: composición, dibujo, color, etc., teniendo en cuenta las razones técnicas arriba apuntadas y, con ello, procuramos situar cronológicamente aquellas pinturas cuya datación en principio parecía incierta.

Por último, nos ha interesado sobremanera su iconografía, buscando las razones por las que son éstos y no otros los asuntos representados, las fuentes de donde proceden las escenas o la biografía del personaje efigiado.

ETAPA DE FORMACIÓN (1695-1715)

“De la una parte Manuel Hortiz de Puelles, maestro de pintor, y de la otra Juan de Mendoza y Ana de Luna, su legítima mujer, todos vecinos desta dicha villa, y dijeron se han convenido y ajustado en que dichos Juan de Mendoza y su mujer ponen por aprendiz en casa y servicio de dicho Manuel Hortiz de Puelles a el oficio de pintor a Francisco de Zorrilla, natural desta dicha villa, su hijo y enttendado, por tiempo y espacio de siete años y medio ...”¹.

A través del citado contrato, el 25 de septiembre de 1695 se iniciaba la andadura de Francisco Zorrilla como artista; cuando nos ocupamos de su formación, describimos la crisis por la que pasaba la “pintura de caballete” en el área riojana a finales del siglo XVII, al propio tiempo que intentamos acercarnos a la actividad de su maestro, Manuel Ortiz de Puelles y de las posibilidades laborales que se les ofrecían en aquel momento: pintura de caballete y mural, así como dorado, estofado y policromado de retablos e imágenes.

En dicho capítulo dimos a conocer dos obras, *San Lucas* y *San Juan*, de la parroquia de Villalobar (La Rioja), cuyo estilo está muy próximo al que pudo servir como modelo en el aprendizaje de Francisco Zorrilla.

No es fácil determinar con precisión cómo se desarrollaría su formación, si acompañaría a Manuel Ortiz de Puelles en sus diversos desplazamientos o si, por el contrario, permanecería en Haro ocupado en los menesteres confiados por el maestro, aunque lo más lógico es suponer que lo siguiera donde quiera que fueran llamados, aprendiendo con cada obra realizada de forma que, paulatinamente, le serían encomendadas tareas de mayor responsabilidad.

Por ello pensamos que con toda probabilidad existirán obras realizadas por Zorrilla en este momento y, de hecho, en las parroquias y ermitas de las localidades comarcanas de Haro se conserva un buen número de pinturas, tanto en lienzo o tabla como murales, que en la mayor parte de los casos permanece en el anonimato y, si esto ocurre con los edificios religiosos ¿qué decir de las obras civiles?; con toda seguridad, el volumen de obra realizada para particulares excedería con creces el de los encargos religiosos, pues un simple vistazo a los múltiples inventarios conservados nos permite afirmar que la mayor parte de las viviendas, no ya de la nobleza sino de las que hoy denominaríamos clase media, adornaban los muros de sus estancias con un buen número de pinturas de diversa índole, devocionales en su mayoría, aunque también son abundantes los retratos, paisajes, bodegones y floreros.

El problema estriba en que, al estar dichas pinturas realizadas por artistas de formación muy similar, cuya evolución fue muy lenta, sin estridencias ni cambios estilísticos en exceso acusados, lógicamente presentan un estilo muy homogéneo, dificultando -cuando no impidiendo- poder establecer atribuciones

¹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro de Gayangos), 188.

rigurosas, salvo en las escasas ocasiones en que una obra aparece firmada o debidamente documentada.

Es por ello por lo que no podemos presentar, con certeza, ninguna obra de Francisco Zorrilla fechable en su periodo de formación, es decir, entre 1695 y finales de 1698, cuando aparece documentado por vez primera en Madrid; aunque al principio de su formación únicamente se ocuparía de tareas de índole menor, poco a poco el maestro le iría encomendando otras de mayor envergadura y sin duda, llegaría a realizar obras propias de este momento y, probablemente, alguna se haya conservado si bien, en el estado actual de nuestros conocimientos, no se pueden hacer afirmaciones rotundas.

No obstante, hemos querido iniciar este catálogo con una obra cuya autoría se desconoce pero que, como veremos, estilísticamente está muy próxima a la pintura por él realizada años más tarde.

SANTO ENTIERRO (Iglesia parroquial de Briñas, La Rioja) h. 1698



Santo Entierro

Óleo sobre tabla (200x187 cm.), se conserva en una de las capillas del lado del evangelio de la iglesia parroquial de la Asunción de Briñas (La Rioja); presenta algunos problemas de conservación, que ha llevado a pérdidas de capa pictórica sobre todo en las zonas de unión de las distintas tablas que forman el soporte.

La obra no aparece descrita en fuentes antiguas, Ponz no debió de visitar La Rioja, al no incluir ninguna referencia a esta zona en su *Viaje de España*, y las referencias que aparecen en las obras de Jovellanos y Madoz son en exceso genéricas, limitándose a informarnos de la existencia de la parroquia.

Lógicamente, sí se recoge en el moderno inventario de La Rioja, donde figura como obra barroca de finales del siglo XVII².

No está firmada ni documentada; en los libros de fábrica de la parroquia no consta el pago de la pintura, y en los inventarios antiguos de la misma no se incluye, pues -como es usual- sólo recogen ornamentos y objetos de uso litúrgico.

En nuestra opinión, esta ausencia de datos puede estar justificada porque, como suele ser normal, salvo los retablos mayores, el resto de las obras no se encargaban directamente por la parroquia, sino por un particular o una cofradía. El formato del soporte, rematado en medio punto³, pudiera hacer pensar que formó parte de un retablo, pero nos inclinamos a pensar que estuvo empotrado en la pared o en el nicho de una de las capillas laterales. De hecho, tenemos constancia de que en 1744 existía en la iglesia una capilla con esta advocación⁴, siendo más que probable que también hubiese una cofradía titular de la misma y que fuese ella quien hiciera el encargo de la pintura.

Obra de índole devocional, en la que se ha representado a Cristo yacente acompañado de la Virgen, que figura a su izquierda detrás del sepulcro, y de María Magdalena, arrodillada a sus pies. Las figuras se perfilan sobre un fondo neutro, prácticamente negro, sólo iluminado en la parte superior donde, en un celaje anaranjado, se encuentra la figura de Dios Padre sobre una nube de querubines, mientras que en la parte inferior, en el sepulcro, ha escrito en letras capitales la inscripción *OBEDIENS VS QUE ADMORTEM*⁵ referente al pasaje de san Pablo donde se señala que Cristo “se humilló a sí mismo haciéndose obediente hasta la muerte, y muerte de cruz” (Flp 2,8).

Desde un punto de vista estilístico, la obra es bastante convencional: el cuerpo yacente de Cristo, más que en el sepulcro yace sobre un altar que, incluso, está cubierto por un lienzo, relacionándose de esta forma con el sacrificio de la Misa; también la ubicación de las dos figuras femeninas se ajusta a la composición tradicional: la Virgen junto a la cabeza de Cristo y María Magdalena a sus pies con el frasco de los ungüentos, haciendo alusión con ello al episodio bíblico de la unción de Jesús en casa de Simón el leproso (Mt 26, 7; Mc 14, 3; Jn 12, 3).

Ambas mujeres presentan una contención en sus emociones. Gestos y ademanes no son nada exagerados, transmitiendo con ello una sensación de serenidad, idea subrayada por lo equilibrado de la composición: la horizontal del

² MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975-1976, I, 206.

³ El arranque del medio punto se encuentra a 113 cm.

⁴ A.P.Br.: *Libro de fábrica 1719-1774*, 185.

⁵ La separación de las palabras es errónea, pues debería decir *OBEDIENS VSQUE AD MORTEM*.

cuerpo de Cristo ocupa prácticamente la mitad de la pintura pero ha sido compensada por la verticalidad de las figuras femeninas, a izquierda y derecha que, además quedan contrastadas entre sí: la Virgen, con el gesto recogido, está de pie, detrás del sepulcro mientras que María Magdalena abre sus manos, arrodillada a los pies de Cristo y ligeramente adelantada al sepulcro; cromáticamente también las figuras se compensan: la Virgen viste manto azul y velo blanco, pues el rojo de su túnica apenas es perceptible en su borde inferior; María Magdalena por el contrario destaca por su túnica roja (si bien el pintor ha optado por un tono apagado), en parte cubierta con un manto marrón.

La importancia que el artista ha dado al dibujo es evidente, pues tanto las figuras como los objetos aparecen nítidamente perfilados, estando asimismo muy marcadas las líneas que forman los plegados, con lo que éstos resultan un tanto rígidos.

Si bien, como hemos indicado, la obra no está documentada, hemos creído oportuno iniciar con ella este catálogo, pues su atribución nos parece probable, estando su inclusión justificada no sólo por la cercanía de Briñas y Haro (apenas distan 5 km.), que llevaría a que el comitente encargase la obra a artistas de su entorno, sino porque bastantes de las características técnicas que hemos descrito las encontraremos en obras seguras de Zorrilla: composiciones serenas, equilibradas, nada cruentas, gesto contenido, cromatismo apagado e, incluso, el que las figuras tengan unas manos grandes, algo que, como veremos, será una constante en sus pinturas.

A finales de 1698, como dijimos, encontramos documentado a Francisco Zorrilla en Madrid; quiere esto decir que el contrato de aprendizaje establecido con su maestro se dio por concluido antes de que el plazo fijado llegase a su término, iniciando con ello su carrera artística por separado.

Por el momento, no podemos precisar las obras acometidas en estos primeros años pero, sin duda, comenzó a trabajar de forma inmediata a su llegada a la Corte pues, como indicamos en su momento, en el libro de matrícula de 1702 de la parroquia de San Ginés ya figura inscrito con la indicación de su profesión, es decir, como pintor; es más, aunque en el mismo edificio viviesen otros pintores, dedicados fundamentalmente a la decoración de abanicos, las otras personas que compartían su vivienda se dedicaban a otras actividades, lo que lleva a pensar que ejercía de forma independiente.

Lo que no podemos obviar es que fueron años muy difíciles para nuestro país, embarcado en la guerra de Sucesión, una de cuyas consecuencias fue que, hasta el final de la contienda, los encargos artísticos se paralizasen de forma

sensible al no ser los tiempos, lógicamente, los más propicios para el desarrollo de estas tareas, al estar tanto los ánimos como las haciendas ocupados en otros menesteres más acuciantes.

Por ello, deberemos esperar unos años hasta tener obra segura de nuestro pintor; no obstante, a pesar de la guerra, recibiría diversos encargos y, progresivamente, iría asentándose en la Corte los que le permitiría, sintiéndose seguro de poder sostener una familia, tomar la decisión de contraer matrimonio en octubre de 1705.

Ejemplo de ello son las obras que se estudian a continuación.

**SANTA ANA DANDO LECCIÓN A LA VIRGEN (Arzobispado de Madrid)
1700/1710)**



Santa Ana dando lección a la Virgen

Óleo sobre lienzo (178x149 cm), pertenece al Arzobispado de Madrid, ubicándose en el vestíbulo del edificio anexo a la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, en la calle de Bailén.

La obra no está firmada ni documentada, atribuyéndosela a Francisco Zorrilla por razones estilísticas que en su momento indicaremos.

Según información verbal recibida en el Arzobispado, estuvo previamente en el palacio arzobispal, donde llegó procedente de la capilla de Santa Ana, llamada “de los gitanos”, en la antigua iglesia de Santa María de Madrid.

La que, con el paso de los siglos, acabó siendo la actual catedral de Santa María la Real de la Almudena es, casi con toda probabilidad, la parroquia más antigua de Madrid y a ella se han dedicado un buen número de estudios que nos cuentan los avatares que debió afrontar durante su larga existencia. Pues bien, para nuestra sorpresa, ninguno de ellos, ni antiguo ni moderno, se refieren a pintura alguna con esta iconografía.

Ponz⁶ y Madoz⁷ nos describen, incluso con detalle, no ya el templo sino la propia capilla de Santa Ana, levantada en 1542 a expensas de Juan de Vozmediano, aunque no tuvieron ojos más que para el retablo renacentista que la adornaba “de lo mejor que por entonces se hizo” según palabras del primero.

Por lo que respecta a la denominación dada de “capilla de los gitanos”, es José María Quadrado quien nos informa de dónde procede tal calificativo, aunque tampoco se refiere a la pintura:

“Pero la iglesia, aunque restaurada por don Ventura Rodríguez y adornada en su techo y cúpula con lindos casetones, no corresponde ni al pueblo ni á la imagen; y sólo la capilla de Santa Ana, construida sobre el sitio del antiguo claustro por Juan de Bosmediano, secretario del emperador Carlos V, nos recuerda con su techo de gótica crucería y su retablo de menudo relieve, aquellos tiempos en que su festividad era solemnizada á hora de vísperas con danzas y cantares dentro del propio santuario (sobre esta costumbre y fiesta de Santa Ana patrona de Madrid puede verse á Cervantes en el principio de su *Gitanilla*)”⁸.

Extremo recogido por Pedro de Répide:

“En el atrio de esta iglesia, cuando las fiestas de Santa Ana, Patrona y abogada de la villa, bailaban las gitanas, y allí danzaba la Preciosilla cervantina”⁹.

De las citas anteriores extraemos un dato interesante pues, al ser santa Ana en el tiempo que nos atañe la patrona de la villa, nos planteamos si el cuadro pudo ser un encargo del Ayuntamiento, máxime cuando ya en aquellos momentos era en la iglesia de Santa María donde se celebraban las funciones de carácter oficial¹⁰.

⁶ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 146-152.

⁷ MADUZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 196.

⁸ QUADRADO, José María y FUENTE, Vicente de la: *Madrid y su provincia*. Barcelona 1885. Facsímil El Albir, Barcelona 1977, 78-80. En efecto, Cervantes relata en *La Gitanilla* que “en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas ...”.

⁹ RÉPIDE, Pedro de: *Las calles de Madrid*. La Librería, Madrid 1995, 409.

¹⁰ MONLAU, Pedro Felipe: *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías o Madrid en la mano*. Gaspar y Roig, Madrid 1850. Facsímil Trigo, Madrid 1996, 124.

Por otro lado, la devoción hacia santa Ana en dicha iglesia debía ser considerable ya que, aparte de la capilla de los Vozmediano tan del gusto de los academicistas, había al parecer una segunda capilla más pequeña con esta misma advocación, llamada “capilla chica de Santa Ana”, de cuya decoración nada sabemos, fundada por Rodrigo de Herrera en 1436 y que en 1868, cuando la iglesia fue demolida, pertenecía a don Luis de Hermosilla Gamarra¹¹.

No aparece, pues, nuestra pintura en la historiografía de la iglesia de Santa María, pudiendo estar justificado en que, al tratarse en su mayor parte de estudios de carácter general sobre la villa y corte, no pueden describir todos los bienes artísticos existentes en cada uno de sus edificios, por lo que optarían por no incluir esta pintura al no ser de su interés.

La cuestión se hizo más compleja cuando examinamos los inventarios conservados de la antigua iglesia de Santa María, realizados en 1693, 1710-1725 y 1791¹², de forma pormenorizada, indicando el asunto representado, sus medidas y, en algunos casos, su autor. Pues bien, tampoco en dichos inventarios aparece ningún lienzo que corresponda a esta iconografía y la única obra que puede tener alguna relación es “otra pintura como de dos baras de alto del nacimiento de santa Ana, también sin marco”¹³, al coincidir las medidas y en el personaje principal, santa Ana, pero en momentos tan diferentes de su vida que obviamente no se corresponde con la pintura objeto de nuestro estudio.

Como consecuencia del derribo de la iglesia, el 26 de octubre de 1868 se procedió a inventariar sus bienes, que fueron “depositados en la bóveda y habitaciones del Monasterio de las monjas del Santísimo Sacramento”¹⁴, entre los que no aparece registrada esta pintura, aunque con el número 213 figura “un lienzo sin marco: Santa Ana y un niño”.

Tampoco los libros de cuentas nos proporcionan noticia alguna, aunque si la obra fue una donación o encargo para una capilla privada, lógicamente no quedaría constancia de su pago en los libros parroquiales.

Esta ausencia de noticias nos hizo plantearnos la posibilidad de que, aunque la obra llegase al Arzobispado procedente de Santa María, no fuese éste el lugar para el que fue realizada, sino otro distinto y que se llevase a la iglesia

¹¹ MORENA, Aurea de la: “Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena”. *Homenaje al Cardenal Tarancón de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso*. Archidiócesis de Madrid-Alcalá, Madrid 1980, 239-267. En la obra se citan las diferentes capillas que tuvo la iglesia, si bien no se indica de ellas sino su nombre. Datos más precisos sobre su fundación, aunque igualmente sin describir la capilla en MORENA, Aurea de la: “La primitiva iglesia de Santa María de la Almudena”. *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993, 113.

¹² A.D.M.: Parroquia de Santa María, caja 11. Citamos por signatura antigua.

¹³ Ibidem, inventario de 1791, 38.

¹⁴ B.R.CM.: Fondo antiguo, Mss. 15.

posteriormente. La presencia de imágenes de santa Ana en iglesias, monasterios y capillas madrileñas era muy habitual, y un simple repaso a los inventarios conservados confirma la devoción que se le tenía.

Existieron en Madrid dos conventos dedicados a santa Ana, uno de monjes bernardos, fundado en 1596 por Alonso de Peralta, contador de Felipe II, y otro de carmelitas descalzas que con el título de monasterio real de Santa Ana fue fundado por san Juan de la Cruz en 1586 con religiosas procedentes de Ocaña, concluyéndose la iglesia hacia 1611¹⁵, pudiendo proceder de aquí esta pintura.

Según la descripción que Ponz nos dejó de este edificio, en lo alto del retablo del altar mayor de su iglesia había un lienzo de *Santa Ana dando lección a la Virgen*, que la historiografía viene identificando con la pintura realizada por Juan Carreño de Miranda y conservada en el Museo del Prado¹⁶, seguramente a partir de la noticia dada por Palomino quien, en su biografía de Carreño, afirma que “también es de su mano el cuadro de mi Señora Santa Ana que está en el remate del retablo principal de las Carmelitas Descalzas de esta Corte”¹⁷.

El convento de carmelitas descalzas de Santa Ana desapareció en 1810¹⁸, a causa de las reformas urbanísticas acometidas durante el reinado de José I, abriéndose en el solar que ocupaba una plaza que ha tenido denominaciones diversas a lo largo de los dos últimos siglos: plaza de Topete¹⁹, del Príncipe Alfonso²⁰ aceptándose, por fin, como nomenclatura oficial la de Santa Ana, como se la venía llamando popularmente.

Tras la desaparición de su casa, en 1829, las religiosas se instalaron en

“Otro nuevo convento en la misma calle del Prado, que después de la exclaustación ha sido reducido á casa particular, y es la marcada con el núm. 26.- Las monjas pasaron al convento de Sta. Teresa”²¹.

¹⁵ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Antonio de Sancha, Madrid 1786. Facsímil El Museo Universal, Madrid 1985, 136 y 129.

¹⁶ Véase, por ejemplo, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Museo del Prado, Madrid 1986, 225; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *Op.cit.*, 143; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1991): *Op.cit.*, 147 (nº 437); *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996, 67 (N.I. 651).

¹⁷ PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, III, 405.

¹⁸ Información detallada de la apertura de la plaza en MARTÍNEZ BARRA, José Antonio: “El rey José I y las plazas de Santa Ana y San Miguel”. *A.I.E.M.* nº 2 (1967), 277-301.

¹⁹ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Guía de Madrid*. Ilustración española y americana, Madrid 1876. Facsímil Ábaco, Madrid 1976, 157.

²⁰ PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 403.

²¹ MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 172. PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 404, dice que en 1837 las religiosas pasaron al convento de las Comendadoras de Santiago.

Gran apego debían de sentir las madres carmelitas hacia el cuadro que un día remataba su retablo, pues en la iglesia del nuevo convento de la calle del Prado tuvieron de nuevo una pintura representando idéntico asunto y que una vez más perdieron, esta vez, tras la desamortización de Mendizábal:

“Ynventario formado por la Comisión de nobles artes, pedida á la Real Academia de San Fernando de orden del Gobierno, y compuesta de los señores directores de la misma don Juan Gálvez y don Francisco Elías, en el combento de monjas de Santa Ana.

Cuerpo de la Yglesia:

Pintura: Un cuadro de santa Ana dando lección á la Virgen 1 ½ x 1 [varas]”²².

El documento precedente no está fechado, pero por la cronología de los directores de la Academia en él citados, es evidente que corresponde a los bienes incautados después de 1835 y no antes, pues tanto don Juan Gálvez como don Francisco Elías no detentaron tal cargo hasta la década de 1830.

Por ello, no cabe pensar que el cuadro inventariado fuera el conservado en el Museo del Prado, que salió del convento de Santa Ana en los años de la francesada; además, tampoco sus medidas son coincidentes pues, salvo que los señores académicos sufrieran un error, el cuadro por ellos recogido presenta unas dimensiones de 126x84 cm. mientras que el de Carreño tiene una vara más de largo y de ancho, es decir 196x168 cm.

No sabemos qué pudo ocurrir con la pintura recogida por la Academia pues, revisado el Catálogo del Museo de la Trinidad, ninguna de las restantes obras relacionadas con santa Ana tiene las medidas dadas en el citado inventario.

En nuestra opinión, la existencia de estos dos cuadros indica claramente la devoción que las religiosas sentían hacia esta santa, por lo que no sería de extrañar que tuviesen otras pinturas que versasen sobre la educación de la Virgen y que uno de ellos saliese del convento tras su desaparición y fuese llevado a la iglesia de Santa María; ello justificaría que la obra no figure en los inventarios de la parroquia -recordemos que el último es de fecha 1791, es decir, diez años antes del derribo del cenobio carmelita-.

Esta hipótesis puede verse reforzada por el hecho de que, al parecer, una imagen de santa Ana procedente del citado convento fue trasladada a la iglesia de Santa María cuando éste fue demolido, llevándose con ella el culto que le tributaban los gitanos:

“Cuando ese paraje era un verdadero arrabal, donde acampaban los gitanos, en la posesión que allí tenían los Herreras, había una imagen de Santa Ana, colocada en

²² A.A.BA.: Legajo 35-25/1.

una hornacina. A esta imagen le guardaban gran devoción los gitanos, hasta el extremo de que cuando se trasladó a la iglesia de Santa María, el día de su festividad, 26 de julio, celebraban en su honor una romería, bailando frente a la puerta de la iglesia”²³.

Pero no acabaría allí el peregrinar de la pintura: el 26 de octubre de 1868 se celebró la última misa en la iglesia de Santa María ya que el Ayuntamiento, al objeto de ensanchar la calle Mayor, había decidido su demolición, trasladándose la imagen de Nuestra Señora de la Almudena a la cercana iglesia del Sacramento²⁴ y, probablemente, fuese ahora cuando el lienzo de *Santa Ana dando lección a la Virgen* se llevase al palacio arzobispal para, años más tarde, pasar a ornamentar las nuevas dependencias administrativas del Arzobispado, donde se encuentra actualmente.

Desde un punto de vista estilístico, la pintura presenta ciertas semejanzas con obras que veremos más tarde, por lo que debemos hacer alusión ahora a alguno de sus rasgos; no obstante, hemos creído oportuno adelantar cronológicamente a ésta, pues se perciben en la misma ciertos errores que sólo pueden justificarse por la inexperiencia del pintor en fecha tan temprana, y que en obras posteriores se corregirán.

La parte central del lienzo está ocupada por las figuras de las dos mujeres, con un carácter un tanto monumental, que se encuentran en el interior de una estancia, abierta al exterior a través de un arco por el que vislumbramos un paisaje urbano.

Obra muy simétrica: a la izquierda, santa Ana, cuya imagen aparece recortada sobre el muro de la estancia y, a la derecha, la Virgen, en este caso contrastada con el paisaje del fondo. Objetos cotidianos se reparten el espacio que queda libre en la composición, en el ángulo inferior derecho, un cestillo de labor y un cojín con un bordado, similares a los que aparecen en la *Sagrada Familia* de Medina del Campo, que estudiaremos seguidamente y, a la izquierda, una pequeña mesa con unas frutas, (cuyas líneas de perspectiva no son correctas), semejante al lienzo del mismo asunto de Juan de Roelas (Museo de Bellas Artes de Sevilla) y al de tantas composiciones de Zurbarán.

²³ VELASCO ZAZO, Antonio: *Panorama de Madrid. Madrid monacal. Estampas de los antiguos conventos*. V. Suárez, Madrid 1943, 93-94. Admitimos esta afirmación con reservas porque según otros autores, la escena de los gitanos rindiendo culto a una imagen de santa Ana conservada en una hornacina tenía lugar en la actual calle de Santa Ana (de donde tomaría su nombre), en las proximidades del Rastro y en exceso distante del convento de carmelitas: CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. S/e, 1863. Facsímil Trigo, Madrid 2000, 385. PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 496.

²⁴ MORENA, Aurea de la: “Historia de las iglesias donde rezaba San Isidro”. *San Isidro labrador, patrono de la villa y corte*. Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid 1983, 117-120.

Como en el resto de las obras de Francisco Zorrilla, sobre todo en este primer periodo, las figuras y objetos están sumamente perfilados, demostrando su interés por el dibujo hasta en el paisaje, realizado en una técnica algo distinta para subrayar la sensación de lejanía, en el que los edificios se recortan sobre una montaña, con lo que su silueta se marca de forma muy nítida.

El cromatismo empleado es similar a otras obras de este momento, destacando el empleo de tonalidades ocre y pardas, por otra parte muy en consonancia con los ropajes carmelitas; únicamente la túnica rosada de la Virgen rompe esta tendencia, si bien el tono empleado es muy apagado. Incluso en este sentido se mantiene la simetría, pues el color de los vestidos de santa Ana tienen su continuidad en el sillón donde se asienta y en la mesita que tiene junto a ella, mientras que los de la Virgen también están en consonancia con los edificios rosados y las montañas y celaje azules que vemos en el paisaje que se abre tras Ella.

La luz llega a la escena desde la parte superior izquierda, lo que hace que sea la figura de la Virgen la que aparezca más iluminada, formándose sombras muy pronunciadas en el rostro y ropaje de santa Ana y, sobre todo, en el muro del fondo, así como las creadas por los distintos objetos distribuidos por la habitación (plato, cestillo de labor, etc.).

Aparte de las cuestiones estilísticas apuntadas, nuestra atribución está justificada en los tipos humanos utilizados. La Virgen está bastante idealizada, pero su rostro es prácticamente idéntico al de la escena de la *Huida a Egipto* de la iglesia de Santa María en Portillo (Valladolid), de la que más adelante hablaremos, como podemos apreciar en los siguientes detalles:



Santa Ana dando lección a la Virgen (detalle)



La Huida a Egipto, Portillo (detalle)

Sin embargo, la figura de santa Ana nos sorprende por su aspecto corpulento y un tanto varonil, con unas manos que, en la línea de las realizadas por Zorrilla, son grandes y potentes, siendo un rostro en modo alguno idealizado, sino que parece corresponder a un retrato real.

Cuando vimos la pintura, sus rasgos nos recordaron los del *Autorretrato* de nuestro pintor; pensar que Zorrilla utilizase su propia fisonomía para representar a santa Ana puede parecer irreverente, pero no debemos olvidar que éste fue el nombre de su madre, fallecida apenas unos años antes, por lo que pensamos que debió de incorporar el recuerdo que tenía de ella, no debiendo resultar chocante, por tanto, que evoque el rostro de nuestro pintor.



Santa Ana dando lección a la Virgen (detalle)



Autorretrato (detalle)

Por lo que respecta a su contenido iconográfico, se nos narra en esta escena la educación de la Virgen por santa Ana, su madre, que aparece sentada en un gran sillón que adquiere aspecto de trono; la Virgen está junto a Ella, sobre un cojín, aunque no arrodillada en el mismo sino de pie (el manto está desplegado de forma un tanto equívoca pero no creemos que esté de rodillas, pues resultaría de ello una figura gigantesca y totalmente desproporcionada).

No citan los evangelios canónicos a santa Ana, vacío que vienen a llenar los apócrifos, en concreto el protoevangelio de Santiago, el pseudo Mateo y el Libro sobre la natividad de María, donde se narra la infancia de la Virgen.

Pese a ello, su culto en Oriente fue muy temprano, consagrándose en Constantinopla una basílica en su honor hacia el año 550, celebrándose su festividad el 25 de julio. Tras las cruzadas, su culto se extendió a Occidente, vinculado con la llegada de determinadas reliquias y, sobre todo, a la creencia en la inmaculada concepción de María por lo que adquiere especial difusión tras la Contrarreforma, siendo precisamente los carmelitas quienes más impulsaron la devoción hacia la Santa. Desde un principio, en Occidente su festividad se celebró el día 26 de julio; desde el año 1584²⁵ toda la iglesia la conmemora en esta última fecha.

²⁵ LLIGADAS, Josep: *Santa Ana y San Joaquín*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona 2001 (1ª edición, 1997), 18.

La escena aquí representada no sólo no aparece narrada en los apócrifos ni en *La leyenda dorada*, sino que, además, fue mal considerada por los exégetas pues, según los textos sagrados, santa Ana había prometido que, si llegase a tener descendencia, entregaría su fruto “como ofrenda al Señor” y como la presentación de la Virgen en el templo tuvo lugar cuando la Niña contaba tres años, carecería por tanto de sentido que apareciese junto a su madre con más edad de la citada, considerándose que tales imágenes eran inadmisibles al ser contrarias al dictamen de la iglesia²⁶; como apunta fray Juan Interián de Ayala:

“Es muy absurda la pintura en que suelen representar á la Virgen de edad de siete ú ocho años, junto á santa Ana su madre, quien en un libro que trae en sus manos le enseña á deletrear y los primeros rudimentos de las letras: lo cual en ningun modo es conforme á lo que se dice ya con unánime consentimiento, y parece confirmarlo la Iglesia con su dictámen, sobre la presentación de nuestra Señora en el templo. Pues afirmándose que dicha presentación se hizo cuando la Virgen tenía solos tres años ¿cómo podrá decirse ó pintarse el que á la misma Virgen cuando de edad de ocho ó aún de cinco años le enseñase á leer su venerable madre, siendo muy difícil de creer que aprendiese las letras en la tierna edad de no más de tres años? Además: no faltan quienes afirman que ni su madre, ni ningun otro maestro se las enseñó, sino que las aprendió del Espíritu Santo”²⁷

No obstante lo anterior y a pesar de las críticas²⁸, la educación de la Virgen fue un asunto que gozó de amplia difusión, sobre todo a partir del siglo XVI al extenderse el culto a santa Ana, seguramente por su carácter amable y cercano, encontrando numerosos ejemplos de imágenes en las que enseña a la Virgen a coser o, preferentemente, a leer, como en este caso, donde vemos que la Santa sostiene el libro que la Virgen está leyendo, ayudándose del puntero que tiene en su mano derecha. A sus pies, diversos útiles de labor indican la tarea en la que se ocupaba antes de iniciar la sesión de lectura.

Que encima de la pequeña mesa se encuentre una vasija con algunas frutas, quizá peras y manzanas, no parece tener otra significación que la inclusión de un elemento de naturaleza muerta, con carácter meramente decorativo; igualmente, que el cajón del mueble aparezca entreabierto (como en la obra homónima de Roelas o en tantas otras de Zurbarán) puede no ser sino un ardid del autor para conseguir dar a la pintura una mayor sensación de profundidad.

²⁶ TRENS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid 1946, 135.

²⁷ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *La verdadera ciencia española. El pintor cristiano y erudito*. Viuda e hijos de J. Subirana, Barcelona 1883, III, 162-163.

²⁸ En la actualidad, los críticos opinan que el acto de la consagración en el Templo era puramente ritual y que, una vez entregada la ofrenda, la Virgen, al igual que posteriormente sucedería con su Hijo, regresaría al hogar de sus padres, de forma que “pudo Ana guardar a su hija junto a sí, verla crecer sobre sus rodillas, tener el gozo de educarla ...”. GÜELL, Dolores: *Año Cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2005, XVII, 790.

Sin embargo, no dejan de ser chocantes los elementos que en él vemos: un paño que cuelga hacia el exterior, un limón y una rebanada de pan, combinación que quizá sólo responda al mero capricho del pintor para lograr una mejor composición, pero que acaso tengan algún contenido simbólico, tanto en los elementos elegidos como en su ubicación; así, el cajón podría interpretarse con el mismo sentido que el de la puerta entreabierta en tantas representaciones: el camino que conduce a la salvación, idea que se reforzaría porque santa Ana suele aparecer vestida de verde, por haber llevado “en su vientre la esperanza del mundo”²⁹, si bien en este caso, a causa del tono pardo general de la pintura, sólo se aprecie claramente este color en las mangas que asoman por debajo de su túnica.

LA MAGDALENA PENITENTE (Ayuntamiento de Haro) 1700/1710



La Magdalena penitente

Óleo sobre lienzo (190x135 cm.), la firma del pintor aparece, en rojo, en la piedra de la derecha, en la parte inferior de la pintura: “F. Zo^a el Riox^o fact”, “Francisco Zorrilla, el Rioxano, faciebat”.

²⁹ RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Ed. del Serbal, Barcelona 1996, IV, 78.



La Magdalena penitente (detalle)

La obra fue subastada en la Sala Ansorena de Madrid el 19 de diciembre de 2005, con el número de lote 200, por un importe de 3.000 € siendo adquirida por el Ayuntamiento de Haro que ejerció el derecho de tanteo³⁰, dándose cuenta de la compra en la Junta de gobierno del consistorio el 23 de enero de 2006, de donde pasó al Taller Diocesano de Restauración para “una limpieza y consolidación de su capa pictórica y una reintegración de pequeñas faltas” así como para la sustitución del marco. Aunque las noticias publicadas por la prensa local³¹ informaron que iba a ser cedida a la Cofradía de la Virgen de la Vega, para el adorno de la basílica, hasta la fecha no se ha ultimado dicha cesión y el cuadro se encuentra depositado en una dependencia municipal.

Procede de una colección particular, a la que debe corresponder el pequeño papel pegado en el ángulo inferior derecho, con el número “23”, ya que marcas semejantes aparecen en otras obras incluidas en la misma subasta, y que pudiera corresponder al número de inventario de la familia. Puestos en contacto con sus anteriores propietarios, nos informaron que fue adquirida en el mercado anticuario por una de sus antepasadas, en fecha y lugar que no sabían precisar.

Por tanto, no es posible aventurar quién fue el comitente de la obra, ni para dónde fue encargada, ya que su tamaño permitiría tanto que fuese destinada para el adorno de una capilla en alguna iglesia, ermita, convento, etc., como también que fuese una pieza de devoción privada. Lo único que podemos asegurar es que la obra no aparece en el inventario de los bienes que quedaron en el taller de Zorrilla tras su muerte, porque aunque en el mismo figuran dos cuadros dedicados a santa María Magdalena, sus medidas (tres cuartas y tres cuartas y media) no coinciden con las de esta pintura y, además, el formato de uno de ellos es apaisado y el otro representa a la Santa de medio cuerpo.

Que Francisco Zorrilla realizase, al menos, tres pinturas dedicadas a santa María Magdalena, es claro ejemplo de la gran devoción que se tenía a esta figura,

³⁰ Orden 4316/2005 del Ministerio de Cultura de 22 de diciembre de 2005 (B.O.E. de 15 de febrero de 2006).

³¹ Información obtenida a través de las páginas web de *El correo*, *La Rioja* y *Radio Haro*, de fecha 12 de abril de 2006.

justificándose así el crecido número de iglesias, ermitas y altares con esta advocación, así como la frecuencia con que aparecen en inventarios particulares pinturas, tallas y estampas a ella dedicadas.

Desde el punto de vista formal, como dijimos en su momento, en los inicios de su carrera Zorrilla se apoyó en los trabajos realizados por los artistas de finales del siglo XVII. En el caso que nos ocupa, la obra deriva de la pintura realizada en 1654 por Juan Carreño de Miranda para uno de los altares colaterales del convento de las Recogidas de la calle Hortaleza de Madrid y que, tras diversos avatares, se conserva desde 1817 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

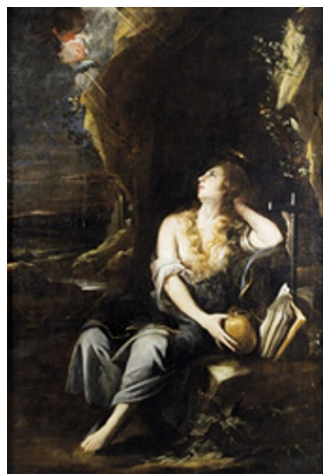


***La Magdalena Penitente* (Carreño, Academia de BB.AA. de San Fernando)**

Esta pintura sin duda debió de resultar muy del gusto de los comitentes artísticos, lo que justifica que el Museo del Prado conserve una copia procedente de la colección real, de tamaño ligeramente inferior³², que únicamente difiere de la anterior en que la Santa, en lugar de levantar la cara hacia lo alto, la baja hacia la calavera, en actitud semejante a la que presenta en la obra realizada en 1647, hoy en el museo de Bellas Artes de Asturias.

Otra pintura del mismo asunto, firmada por Carreño pero sin fechar y de medidas idénticas a la del Museo del Prado, fue subastada en la sala Ansorena de Madrid el 7 de mayo de 2008, con número de catálogo 50:

³² Con número de inventario 5.400, desde 1986 se encuentra depositada en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona).



La Magdalena (Carreño, Sala Ansorena)

Asimismo queremos añadir la versión, muy semejante a las anteriores, que de este asunto realizó el pintor Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, en 1670, y conservada en el Museo Casa natal de Jovellanos, en Gijón, por la similitud encontrada entre alguna de las obras de este pintor y las de Zorrilla³³.

Tanto en las pinturas de Carreño de la Academia y de la sala Ansorena, como en la versión de Zorrilla, la Santa aparece representada de gran tamaño y en la misma actitud: la cabeza apoyada en su mano izquierda, sostiene con la derecha la calavera, levantando la cabeza y la mirada hacia lo alto, donde se abre un fondo de paisaje que contrasta con la oscuridad de la cueva donde se encuentra; junto a la calavera, los objetos habituales en este tipo de escenas: un crucifijo, un libro y el frasco de los ungüentos.

Si las semejanzas son evidentes, también lo son las diferencias, pues Zorrilla, incluso en fechas tan tempranas, se inspira, pero no hace una copia literal de las obras de los artistas ya consagrados.

En las dos obras de Carreño los tonos dominantes son los azules y grises, compensados por lo cálido de las carnaciones, estableciéndose un fuerte contraste lumínico entre la oscuridad que rodea a la figura de la Santa y el ángulo superior izquierdo, desde donde unos querubines lanzan unos rayos de luz que la iluminan, contraste especialmente marcado en la versión Ansorena, donde ha desaparecido la oquedad de la parte superior que vemos en la pintura de la Academia y que ayudaba a que el resultado final fuese más luminoso.

Sin embargo, la de Zorrilla es más uniforme, suavizando los contrastes. No aparece en ella la oquedad que veíamos en la pintura de la Academia, pero

³³ La obra fue adquirida por el propio Jovellanos, en Madrid, en 1790.

también ha prescindido de los querubines representados en todas las versiones de Carreño; así, la presencia sobrenatural que parece llamar la atención de la Magdalena únicamente está sugerida por unos ligeros rayos que, desde el ángulo superior izquierdo se dirigen hacia ella, bajo los cuales se abre un fondo de celaje, en tonos azules y blancos, así como un paisaje, de suaves contornos, donde aparecen contrastadas unas montañas casi blancas y unas colinas verdosas y ocre, en las que se insertan unos pequeños árboles y matorrales, realizados con una pincelada muy ligera que ayuda a dar un carácter homogéneo a este fondo :

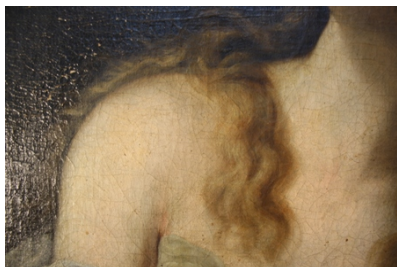


La Magdalena penitente (detalle)

Este cromatismo en tonos ocre, tan del gusto de nuestro pintor, se repite en el vestido de la Magdalena; si en los cuadros de Carreño los mantos eran azules, en el de Zorrilla aunque el manto es oscuro, el vestido es de color tierra, lo que sin duda ayuda a que la pintura sea más cálida. No podemos dejar de indicar que el juego cromático empleado es idéntico al utilizado para vestir a este mismo personaje en el lienzo de Briñas, anteriormente estudiado.

Compositivamente, todas las obras presentan una gran semejanza, si bien en las de Carreño la figura aparece sentada, con el cuerpo erguido (especialmente en la de la Academia) y las piernas estiradas, marcando una diagonal que formaría un triángulo con los rayos lumínicos y el borde izquierdo de la pintura. Sin embargo, la Magdalena de Zorrilla, más que sentada, parece estar recostada y todo su cuerpo parece formar una diagonal continua.

La pincelada es muy uniforme, de perfiles algo duros, especialmente en el rostro, sin que sólo podamos apreciar ciertos toques de mayor pasticidad a fin de resaltar o iluminar determinados puntos, como los bordes de las hojas del libro, el paño de pureza del Crucificado, los cabellos o el velo de la Santa, el frasco del ungüento o las flores junto a la piedra donde se encuentra la firma del autor:



La Magdalena penitente (detalle)



La Magdalena penitente (detalle)

Una diferencia fundamental es la forma en que se ha presentado a María Magdalena, mientras que en las obras de Carreño los mantos sólo le llegan al talle y el velo blanco de la versión de la sala Ansorena apenas es un esbozo que no llega a cubrir nada, estando el pecho oculto únicamente por la cabellera, la figura de Zorrilla es mucho más púdica y el velo blanco cubre por completo sus senos; si en las anteriores hablábamos de que estaba cubierta con paños, aquí habría que decir que la Magdalena lleva un vestido.

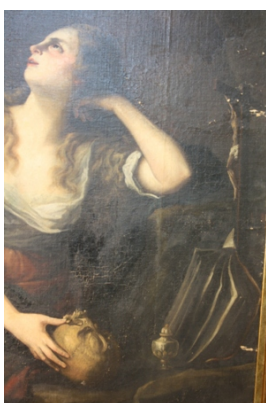
Diferente es también la vegetación del interior de la cueva: Carreño coloca en sus paredes unas ramas de hiedra y una pequeña mata de acanto en el suelo; Zorrilla, sin embargo, elimina la hiedra, por lo que las paredes de la cueva aparecen lisas, sin vegetación alguna, y adorna el primer término con unas pequeñas matas y unas flores blancas, que iluminan suavemente esta zona:



La Magdalena penitente (detalle)

En cuanto a la forma de representar los objetos que acompañan a la penitente, en el cuadro de la Academia Carreño los ha distribuido en dos alturas, casi a la manera de los bodegones de la época, en el inferior la calavera, el crucifijo y el libro, con las hojas muy compactas y, en el superior, el frasco de los ungüentos, con tapa, y que parece de cristal. En la versión de la sala Ansorena, por el contrario, todos los objetos se encuentran al mismo nivel; el libro tiene las hojas como en grupos y el frasco de los ungüentos es tan sutil que apenas se distingue, no tiene tapa y más parece una copa que un frasco.

Zorrilla sigue más esta versión, tanto al situar todos los objetos en un mismo nivel, como en la manera de agrupar las hojas del libro; modifica, sin embargo, la forma de representar el frasco de los ungüentos, al que pone tapa y que, en lugar de parecer de cristal como en los casos anteriores, ahora tiene un aspecto metálico, casi podría decirse que ha reproducido un tarro cosmético de plata. Cambia también la posición de la calavera, que ahora forma una perpendicular con el cuerpo de la Santa.



La Magdalena penitente (detalle)

Por último, desde el punto de vista iconográfico, la obra parece ajustarse a las representaciones habituales; líneas atrás hablábamos de la devoción que, desde antiguo, existía por esta imagen, siendo abundantísimas las obras a ella dedicadas. Hasta el siglo XII, lo más frecuente son las escenas que la relacionan con la vida de Cristo: unción en casa de Simón el fariseo, Crucifixión, Santo Entierro, aparición de Cristo tras su resurrección, etc. Pero, a partir del siglo XIII “comenzó a aparecer sola, como heroína de su propia historia”³⁴, pudiéndose agrupar en dos ciclos fundamentales, el de su arrepentimiento y el correspondiente a las leyendas provenzales siendo, quizá, una de las más frecuentes la que recoge su imagen como penitente en la gruta de Sainte-Baume donde pasó retirada los últimos treinta años de su vida, iconografía que tuvo una gran difusión tras el concilio de Trento, por el énfasis que la Contrarreforma puso en el valor del arrepentimiento y en los Sacramentos, en este caso, el de la Penitencia.

Si, en un principio, las representaciones de María Magdalena pueden confundirse con las de santa María Egipciaca -enjuta, descarnada, cubierta únicamente por sus largos cabellos que llegan hasta el suelo-, a partir de la obra de Tiziano (Galería Pitti, 1530), su imagen se confunde con la de Venus, al convertirla en una “diosa del amor”, pues la intención del pintor no fue otra que

³⁴ HASKINS, Susan: *María Magdalena. Mito y metáfora*. Herder, Barcelona 1996, 159.

“retratar a una muchacha atractiva”³⁵, justificándose en que la había representado en su primer día de penitencia. A partir de este momento, se seculariza la imagen, reconociéndose en ella el rostro de mujeres del entorno del pintor o del comitente³⁶.

Volviendo a la comparación de nuestra pintura con las de Carreño, hay dos cuestiones que llaman especialmente nuestra atención, al ser diferencias que pensamos pueden tener trascendencia en la intencionalidad de la pintura: la primera es que, mientras que lo más frecuente es que María Magdalena eleve su mirada hacia una visión sobrenatural, con los ojos cubiertos de lágrimas, Zorrilla ha eliminado casi por completo dicha visión ya que, como dijimos antes, sólo se sugiere por la presencia de unos rayos y apenas se aprecian dos lágrimas que corren por su mejilla. Tampoco en esta obra hay señal alguna de nimbo (que sí existe en las versiones de Carreño), por lo da la impresión de que nuestro autor ha querido hacer una representación más humana de la Magdalena³⁷.

La segunda cuestión es la aparición de una mosca posada en el pie derecho, que no aparece en ninguna de las versiones de Carreño anteriormente aludidas:



La Magdalena penitente (detalle)

La representación de moscas y otros insectos es bastante frecuente en bodegones y pinturas de asuntos religiosos; las interpretaciones que se han dado a su presencia han sido sumamente variadas, como servir “de talismán protector

³⁵ Ibidem, 270.

³⁶ Ibidem, 330.

³⁷ Si así fuere, y aunque el culto a la Magdalena estaba tan extendido que no es posible aventurar quién fue el comitente de la obra, queremos señalar que Magdalena Ollauri, oriunda de Haro, tenía fijada su residencia en Madrid, gozando de una posición bastante desahogada y que poseía una capilla en el desaparecido convento de premonstratenses. No sería disparatado pensar que, tanto para su domicilio como para dicha capilla pudiera haber encargado a su paisano un cuadro con esta advocación.

contra los insectos reales que si no se posarían dejando manchas sobre las pinceladas de un tema sagrado”³⁸.

Asimismo, se le ha dado un significado simbolista, bien con un sentido de *Vanitas*, de fragilidad de la existencia, lo que justificaría su aparición en fruteros y bodegones, especialmente si en éstos aparecen frutas picadas o flores marchitas o como una representación de los espíritus malignos que acechan al hombre.

Otra interpretación es que se trate de un simple trampantojo, sin otro sentido que el de dar mayor realismo a la pintura. En la famosa tabla de la Colegiata de Toro, conocida como *La Virgen de la mosca*, aparte de este insecto hay también una rana y un gusano -animales todos ellos que pueden identificarse con el Maligno- a pesar de lo cual se ha afirmado que son simples “detalles de verismo y no parece probable que escondan especiales significados esotéricos”³⁹.

No obstante lo anterior y aun conociendo el gusto barroco por el trampantojo, ilusión óptica a la que Zorrilla recurrió en alguna de sus obras, no podemos dejar de preguntarnos si la presencia de la mosca, posada en el pie de la Magdalena, no podría verse siguiendo la tradición cristiana como una representación de la tenacidad de las apetencias carnales⁴⁰; si fuese así, quizá estuviese justificando la ausencia del nimbo y la sutilidad con que se han pintado las lágrimas, así como la práctica desaparición de la visión celestial; el resultado final es el de la imagen de una mujer que poco tiene que ver con las representaciones más habituales de la pecadora arrepentida.

Al igual que en 1706, en 1710 Madrid fue prácticamente evacuada ante la llegada del Archiduque y la Reina, los tribunales y Consejos se instalaron de forma provisional en Valladolid. En nuestra opinión, Francisco Zorrilla siguió a la Corte en su periplo, aunque continuaría ejerciendo su profesión; prueba de ello son las dos obras que estudiamos a continuación.

³⁸ HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid 1987, II, 105.

³⁹ NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo de la exposición “El arte en la época del Tratado de Tordesillas”*. Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas/Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Valladolid 1994, 220.

⁴⁰ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid 1990, 263.

SAGRADA FAMILIA ACOMPAÑADA POR ÁNGELES MÚSICOS (Museo Nacional de Escultura de Valladolid, nº inventario 1.518) h. 1710



Sagrada familia acompañada por ángeles músicos

Óleo sobre lienzo (269x184 cm.)⁴¹, está firmada “*Francisco Zorrilla f. Carmelitas Descalzos NEF*”, estando la “N” y la “E” fundidas, como como puede percibirse -a pesar de las pérdidas existentes en la capa pictórica- en el siguiente detalle:



Sagrada familia acompañada por ángeles músicos (detalle)

La obra fue dada a conocer por el profesor Brasas Egido en 1976⁴², en cuyo artículo indicaba que la pintura no estaba expuesta, quizá por su deficiente

⁴¹ Según consta en la ficha museográfica, tiene marco amarillo “con dibujos y debajo rosa, con detalles de talla, recortado de los ángulos de otro inicialmente mayor”.

⁴² BRASAS EGIDO, José Carlos: *Op.cit.*, 509.

estado de conservación, que estaba firmada por Zorrilla -aunque sin especificar cómo- y que figuraba en el catálogo del museo realizado por Martí y Monsó, destacando la figura de la Virgen, “de rostro dulce y sereno, que aparece cosiendo, con un cestillo a los pies”⁴³.

En su artículo sobre Zorrilla, el profesor Gutiérrez Pastor cita esta pintura como *Descanso en la Huida a Egipto*⁴⁴ y *Sagrada Familia con tres ángeles músicos*⁴⁵, calificándola de “composición ambiciosa y de carácter intimista”, relacionándola desde un punto de vista compositivo con un lienzo similar conservado en Calahorra (La Rioja) e indicando que la escena representada corresponde “a la estancia de la sagrada familia en Egipto, más que al pasaje del taller de Nazaret como habitualmente se suele identificar a este tipo de escenas”⁴⁶.

La primera noticia que tenemos de la pintura es el *Inventario de las pinturas que se han elegido por el director del Museo Provincial de Valladolid en los conventos suprimidos de Medina del Campo*, de 31 de julio de 1845, en el que aparecen dos cuadros procedentes del Carmen Descalzo y recogidos en Santo Domingo, un lienzo de la *Concepción* y,

“2.- Otro de trece cuartas y ocho de ancho, *San José, la Virgen y el Niño*, muy estropeado”⁴⁷.

En el *Catálogo de lo recogido desde 1845 y sus procedencias*, encontramos nuevamente ambas pinturas, estando descrita la que aquí nos ocupa como un lienzo de la *Sacra Familia*, de 9 pies y 4 pulgadas de alto por 6 pies de ancho, procedente del Carmen Descalzo de Medina del Campo y cuyo estado de conservación se definía como estropeado.

En 1851 el primer inventario que se realiza del citado Museo registra la pintura en el Salón grande, atribuyéndose por vez primera a nuestro pintor:

“153: lienzo. *San José, la Virgen cosiendo y el Niño*; marco pintado. Firmado por Zorrilla, 11 pies de alto por 8 de ancho”.

Poco después, en 1866 San Román realiza un nuevo catálogo, donde se incluyen algunos datos biográficos de los distintos autores que contaban con obra en el Museo:

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 170.

⁴⁵ Ibidem, 182.

⁴⁶ Ibidem, 183.

⁴⁷ Agradecemos a don Jesús Urrea, cuando era director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, habernos proporcionado fotocopia de los sucesivos inventarios donde se incluye esta pintura.

“Juan de Zorrilla, discípulo de Juan de Chirinos; vivía por el año de 1630 con buen crédito.

153.- *Sacra familia con varios ángeles* (alto 9 pies, 11 pulgadas; ancho 6 pies, 6 pulgadas; lienzo)”.

Vemos pues cómo, una vez más, se repite la confusión entre Francisco Zorrilla y el pintor citado por Ceán Bermúdez, aludida en la introducción a este trabajo.

Habría que esperar unos años, hasta 1874, para que Martí y Monsó rectifique este error, atribuyendo correctamente la pintura que en el catálogo por él realizado se incluye como:

“132.- FRANCISCO ZORRILLA.- *Sacra Familia con varios ángeles*. Alto 2,70. ancho 1,90”⁴⁸.

Por último, la ficha que el Museo Nacional de Escultura dispone sobre esta pintura, con el número de inventario actual, la describe como *Sagrada Familia en el taller de Nazaret*, precisa con mayor rigor sus medidas (269x184) y, recogiendo las noticias de catálogos anteriores, indica que la obra procede del convento de Carmelitas Descalzos de Medina del Campo, ingresada en el Museo con fecha 31 de julio de 1845.

Examinada directamente la pintura, que no se encuentra expuesta, podemos confirmar que su estado de conservación sigue siendo deficiente, si bien se aprecia con total claridad tanto el asunto representado y, con cierta dificultad, la firma de su autor, ubicada en la parte inferior del lienzo y, si bien en ella aparece la inscripción “*Carmelitas Descalzos NEF*”, no hay ninguna referencia a la localidad donde se ubicaba el convento, por lo que hay que acudir a los inventarios antiguos para fijar su origen en Medina del Campo.

En el siglo XVIII existían en esta ciudad tres conventos de carmelitas: el de Santa Ana, de calzados; el de San José, de descalzas, fundado por santa Teresa en 1567 y el del Corpus Christi, de descalzos, que es el que nos atañe.

Lamentablemente no hemos localizado ninguna descripción del convento de carmelitas descalzos, no ya previa a su desamortización, sino ni siquiera del siglo XIX, pues Ponz sólo hace referencia al de calzados, Madoz traza una descripción sumamente escueta de la ciudad, limitándose a decir que quedaban en la misma “vestigios de varios conventos y otros edificios antiguos”⁴⁹ y Quadrado no hace alusión alguna a los carmelitas.

⁴⁸ MARTÍ Y MONSÓ, José (1874): *Op.cit.*, 16.

⁴⁹ MADOZ, Pascual: *Op.cit.*, XI, 339-341.

Debemos esperar, pues, a las crónicas redactadas a principios del siglo XX, por las que sabemos que la fundación del convento tuvo lugar en 1645 en la llamada Casa Blanca, construida por el cambista Rodrigo de Dueñas, en las afueras de Medina, que consta como terminada en 1559⁵⁰, y que en el momento de establecerse los carmelitas era propiedad de José de Dueñas. Ante la incomodidad de estar ubicados fuera del casco urbano, en 1649 se trasladaron a un palacio de la familia de Álvaro de Lugo, ya dentro de la ciudad, pero que

“aun con sucesivas mejoras y con la edificación de la iglesia, no debió ser de consideración, si bien el Sr. Ponzano dijo que en su sacristía vió copias del Españolito”⁵¹.

Como consecuencia de la invasión napoleónica, en 1809 los monjes fueron exclaustrosados, regresando a Medina al terminar la contienda y, encontrándose el edificio arruinado, se instalaron en la ermita de Parraces, en el barrio de San Lázaro, donde estarán hasta 1836 cuando la comunidad tuvo que disolverse a causa de las leyes desamortizadoras⁵², si bien a principios del siglo XX todavía se conservaban algunos vestigios de su convento:

“El de Carmelitas Descalzos, Corpus ó de Santa Teresa, tenía colegio; de él salieron regulares teólogos, era el más numeroso en religiosos, bien ordenado ...; no existe más que la mitad de la pared del frente, por respeto al ornato, y el interior en escombros”⁵³.

Tras la desamortización, al parecer parte de su biblioteca fue depositada en el convento de carmelitas calzados. Puestos en contacto con los padres carmelitas de Medina del Campo, pudimos visitar el edificio de la Comunidad -actualmente instalados en lo que fue monasterio de madres agustinas-, constatando que no parece haber ni en la iglesia ni en las áreas conventuales otras pinturas atribuibles a Francisco Zorrilla y que los libros que nos hubiese interesado localizar (fábrica, acuerdos, inventarios, etc.) no se conservan en su archivo o biblioteca, sin que los padres tengan noticia alguna de su existencia⁵⁴.

⁵⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús y PARRADO OLMO, Jesús María: “El arte en Medina del Campo”. *Historia de Medina del Campo y su tierra. I, nacimiento y expansión*. Ayuntamiento de Medina del Campo, Valladolid 1986, 675.

⁵¹ MORALEJA PINILLA, Gerardo: *Historia de Medina del Campo*. Manuel Mateo Fernández, Medina del Campo 1971, 436. No se incluye noticia alguna de quién puede ser el aludido señor Ponzano, y no es citado en ninguna de las bibliografías consultadas, por lo que no hemos podido localizar las descripciones que pudo dejar sobre la ciudad.

⁵² SANCHEZ DEL BARRIO, Antonio: Historia y arquitectura de los conventos de Medina del Campo. *Clausuras. “El Patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid”. I. Medina del Campo*. Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, Valladolid 1999, 23-24.

⁵³ RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, Ildefonso: *Historia de la muy noble, muy leal y coronada villa de Medina del Campo*. Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid 1903-1904, 479.

⁵⁴ Tampoco los hemos localizado entre los fondos de los archivos Histórico Nacional, Provincial de Valladolid y Diocesano de Valladolid.

Por lo que respecta a los objetos artísticos que fueron entregados a la rama femenina de la Orden, tampoco parece estar clara la procedencia de los distintos bienes conservados en el convento de San José. Examinado el inventario de sus pinturas⁵⁵, comprobamos que aparecen algunos cuadros de escuela madrileña de este periodo pero, al no haberlos podido estudiar directamente por conservarse en clausura, no podemos aventurar atribución alguna.

A causa de la dispersión y pérdida de las fuentes documentales que hubiera sido preciso disponer, no es posible determinar quién pudo ser el comitente: si el propio convento, aprovechando la presencia de nuestro pintor en la zona, o si llegó a su destino a través de la donación de una tercera persona.

Desde el punto de vista estilístico y, tal como ha indicado el profesor Gutiérrez Pastor, la obra presenta una gran similitud con un lienzo conservado en el convento de padres carmelitas de Nuestra Señora del Carmen de Calahorra (La Rioja)⁵⁶.

El 1 de enero de 1602 Felipe III firmó en Valladolid la licencia que permitía a los carmelitas descalzos establecer una nueva fundación en Calahorra, asunto tratado por el Ayuntamiento de la ciudad el 4 de abril siguiente⁵⁷ y por el cabildo de la catedral el 17 de abril⁵⁸; el 26 de julio de 1603 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra, si bien las obras se demoraron un tiempo, durante el cual los monjes se instalaron en la ermita de San Lázaro, junto al Cidacos⁵⁹.

El edificio debió de concluirse hacia 1624, pues el 10 de junio de ese año tuvo lugar la traslación del Santísimo a la iglesia nueva de los descalzos⁶⁰, siendo prior del mismo fray Alonso de San José.

Los retablos que lo adornan no están fechados, ni documentados los posibles autores de su arquitectura y pintura, aunque se ha afirmado que ambas pudieron deberse “al hermano Juan, carmelita descalzo, que colaboró también en varias obras de la catedral” y que fueron realizados a la vez que la fachada y la estructura de la iglesia, si bien este mismo autor indica que su adorno se completó

⁵⁵ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (y otros): Inventario. *Clausuras*. “El Patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid”. I. *Medina del Campo*. Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, Valladolid 1999, 172-199.

⁵⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 183.

⁵⁷ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Santuario de la Virgen del Carmen, Reina de la Ribera*. Edilesa, León, 2002, 2-4.

⁵⁸ A.C.C.: Extractos de las actas capitulares.

⁵⁹ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Op.cit.*, 7.

⁶⁰ A.C.C.: Extractos de las actas capitulares.

durante el priorato de fray Gabriel de la Madre de Dios (1628-1629) “quien la dotó de retablos, puertas, verjas, ermita, pirámides y relicario”⁶¹.

En cualquier caso, sí nos consta que el 8 de septiembre de 1674 los carmelitas descalzos contrataron con José Jiménez de Sarabia el dorado y estofado del retablo de la Virgen del Carmen, ajustando la obra en 11.000 reales, y estableciendo que lo haría con ayuda de sus aprendices José Arlozain y Julián de Leza, así como de un oficial “que ha de buscar”⁶².

En la actualidad la iglesia presenta tres retablos, el mayor dedicado a la Virgen del Carmen y dos colaterales, bajo la advocación de san Juan Bautista (evangelio) y san José (epístola)⁶³; sin embargo, por un inventario fechado en 1755 sabemos que la talla que hoy preside el altar mayor se incorporó al mismo después de esta fecha, pues en aquel momento lo que había era un gran lienzo de esta imagen y que, además de los tres actuales, había en la iglesia ocho retablos adicionales, la mayoría de talla y de estilo rococó⁶⁴.

Como era de esperar, las leyes desamortizadoras afectaron a la comunidad, que fue disuelta aunque, afortunadamente, el convento de Nuestra Señora del Carmen se salvó de la demolición a que fueron condenados tantos otros; el 26 de junio de 1845 el obispado recibió un oficio del Gobernador de la provincia relativo a que debían sacarse los retablos de la iglesia del antiguo convento de carmelitas descalzos⁶⁵, orden que no debió de acatarse.

La actividad monástica se recuperó con la llegada de una comunidad procedente de Francia en octubre de 1883 y, si bien en el convento era perceptible la huella de las penalidades pasadas, la iglesia se había mantenido con la totalidad de sus retablos y así estuvo hasta el 19 de mayo de 1959, fecha en que fueron vendidos los ocho correspondientes a las capillas laterales⁶⁶.

⁶¹ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Op.cit.*, 8 y 60. La figura del citado hermano Juan, pintor carmelita, no aparece entre los artistas de la Orden en el estudio que les dedicó fray José Pedro de la Madre de Dios: “Arte y artistas del Carmelo español. La pintura en la reforma carmelitana”. *El Monte Carmelo* 1948 (nº extraordinario).

⁶² SAEZ EDESO, Consuelo: *Las artes en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702) según los protocolos notariales*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 1992, 92 y documentos 465 y 466.

⁶³ MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, Félix Manuel y RINCÓN ALONSO, María Jesús: *Tesoros históricos, artísticos y monumentales de Calahorra. El Carmen*. s/e 1998, 121. Hace referencia a la “capilla de San Eliseo, que en el primer cuerpo reproduce a la Sagrada Familia y en el segundo a San Eliseo, que curiosamente es quien le da título a pesar de quedar en segundo orden en cuanto a notoriedad de colocación y tamaño de lienzo”.

⁶⁴ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Op.cit.* Parece ser que en el inventario figuran más de cincuenta cuadros, distribuidos en las diferentes dependencias conventuales, si bien la monografía no transcribe su detalle.

⁶⁵ A.C.C.: Extracto de actas capitulares.

⁶⁶ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Op.cit.*, 60.

Como se ha indicado, tres son los retablos que han llegado a nuestros días: el altar mayor, con la imagen titular, de talla, y dos retablos colaterales, cada uno con dos pinturas: en el lado del evangelio *San Juan Bautista* y, en lo alto, *San Elías* y, en el correspondiente a la epístola la *Sagrada Familia* y, en lo alto, *San Eliseo*.⁶⁷

Aparte de las atribuciones y noticias antes citadas, no podemos precisar con más detalle la autoría de dichos retablos, no hemos podido acceder al archivo conventual, indicándonos que no se conserva documentación antigua en el mismo⁶⁸, en el diocesano e Histórico Provincial no hay documentación alguna al respecto y tampoco se encuentra entre los fondos del Archivo Histórico Nacional.



Sagrada familia (Calahorra)



Sagrada familia (Zorrilla)

En cualquier caso, la semejanza entre ambas composiciones es evidente: san José, prácticamente situado en el centro del lienzo, sostiene al Niño en su regazo, estando ocupado en ángulo inferior derecho por la Virgen que aparece sentada, cosiendo, con el cestillo de labor a sus pies y, a ambos lados de la figura de san José, dos ángeles tañendo instrumentos musicales.

Salvo leves cambios en la dirección de las cabezas de la Virgen y del ángel que toca el arpa, y en el instrumento que porta el ángel de la derecha -laúd en Calahorra y violín en Medina del Campo- hasta aquí llegan las similitudes y, si bien no nos cabe duda de que Francisco Zorrilla conoció la obra de Calahorra o la estampa que sirvió de modelo para las dos pinturas, no compartimos la opinión de

⁶⁷ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: *Op.cit.*, I, 256. Se inventarían los tres retablos, clasicistas de la primera mitad del siglo XVII, y sus lienzos coetáneos. Si bien recoge la pintura de *Eliseo* en el retablo de la epístola, no ocurre lo mismo con el de la *Sagrada Familia*, que omite.

⁶⁸ Sin embargo, las monografías sobre el convento hablan de un libro becerro, que incorpora el inventario fechado en 1755, y de otra diversa documentación que hubiéramos deseado poder examinar, pero cuya consulta no ha sido posible al no habérsenos franqueado el acceso al archivo.

que “Zorrilla debió pintar el lienzo del museo de Valladolid al dictado”⁶⁹, al haber variantes entre ellas, tanto estilísticas como conceptuales.

Desde el punto de vista estilístico, la pintura de Francisco Zorrilla es más suave que la de Calahorra; aunque la importancia dada al dibujo es evidente, sus trazos son menos rígidos que en la obra riojana cuyo aspecto es de mayor severidad; también el cromatismo es más suave pues, aunque las gamas sean similares, abundando los tonos ocre y marrones -por otra parte casi forzados por los ropajes carmelitas-, el resultado final en el lienzo de Zorrilla es más luminoso y cálido, gracias a la introducción de toques anaranjados y amarillentos en el celaje, en el toque de luz sobre la pierna de san José o en el vestido del ángel de primer término; por otro lado aunque las ropas de la Virgen sean similares -rosa-verde en el caso de Calahorra, y rojizo-azul en el de Medina del Campo-, los tonos utilizados en el primero tienen un acabado mucho más metálico, con lo que el resultado final es de mayor frialdad, ocurriendo algo semejante con la túnica que cubre al Niño, celeste en la primera y verde en la de Zorrilla, cambios que quizá no sólo sean estéticos sino simbólicos, pues muchas son las representaciones donde la Virgen viste túnica roja y manto azul, subrayando con ello el amor maternal, mientras que vestir al Niño de verde, color de vida, de renacer, reforzaría la idea de la esperanza en la Redención.

En cuanto a la composición, aunque en principio puedan parecer gemelas, hay algunas variantes que no creemos intrascendentes; en el lienzo de Calahorra las figuras parecen colocarse en una diagonal que iría del ángulo inferior derecho, donde se encuentra la Virgen, pasaría por la figura de san José con el Niño y acabaría en el ángulo superior izquierdo, con el ángel que tañe el arpa, formándose dos triángulos en las dos esquinas restantes donde el pintor abre un fondo de paisaje (superior derecha) y ubica las herramientas de san José (inferior izquierda); de esta forma, las figuras llenan la práctica totalidad del lienzo.

Sin embargo, en la de Medina del Campo, Francisco Zorrilla -al igual que sucedía en la pintura de Briñas- sitúa todas las figuras en los dos tercios inferiores del lienzo, con lo que ganan en proximidad al espectador; coloca además un tercer ángel, en este caso tañendo un laúd, en el ángulo inferior izquierdo y sitúa en posición algo más baja a los dos ángeles ya conocidos, cuyas cabezas quedan así en línea con la de san José. De esta forma, la Virgen y los tres ángeles forman un círculo en torno a esta figura, subrayando con ello la importancia dada a este Santo tras el concilio de Trento, sobre todo en España y, más aún, en la orden carmelita, idea que se ve reforzada por la inclusión de la paloma del Espíritu Santo, en la parte superior del lienzo, contrastada en un celaje dorado formado por cabezas de querubines.

⁶⁹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 183.

Otros cambios significativos en la pintura son el tipo de paisaje que se percibe al fondo y la desaparición de las herramientas de san José, lo que nos lleva a tratar sobre cuál es el asunto representado en el lienzo.

Como hemos ido viendo, la pintura ha recibido denominaciones diversas: *San José, la Virgen y el Niño*⁷⁰; *Sacra Familia*⁷¹; *San José, la Virgen cosiendo y el Niño*⁷²; *Sacra familia con varios ángeles*⁷³; *Sagrada Familia en el taller de Nazaret*⁷⁴; *Sagrada Familia acompañada de tres ángeles músicos*⁷⁵; *Descanso en la Huida a Egipto*⁷⁶ y *Sagrada Familia con tres ángeles músicos*⁷⁷.

Podemos aceptar la mayor parte de los títulos precedentes, pues lo que vienen a describir es la escena, de forma más o menos explícita, en función de los personajes representados o las actitudes que adoptan. En dos casos, sin embargo, no creemos que se ajusten con el asunto narrado, pues en nuestra opinión, ni se trata del taller de Nazaret, ni de la huida a Egipto.

En el lienzo de Calahorra, como hemos visto, el pintor coloca en primer término, a los pies de san José, diversas herramientas que asociamos sin la menor duda a los útiles del carpintero, por ello, definir esta pintura como una Sagrada Familia en el taller de Nazaret no sería desacertado (si bien nada hace pensar que el santo no ejerciera como tal durante su estancia en Egipto⁷⁸).

Zorrilla modifica ambos detalles; prescinde por completo de las herramientas, con lo cual situar la escena en el taller de Nazaret no nos parece adecuado y, al colocar como fondo un paisaje en el que se perciben claramente varias construcciones (algunas de cierta importancia como la torre con balconada que asoma por encima de la cabeza de la Virgen⁷⁹) hace pensar más bien que el hecho tiene lugar en un núcleo urbano y no en el campo, lo que parece alejarlo de las escenas habituales de la huida a Egipto, en las que lo usual es situarla en un fondo de paisaje.

⁷⁰ *Inventario de las pinturas ...* (1845).

⁷¹ *Catálogo de lo recogido desde 1845...*

⁷² *Inventario del Museo* (1851).

⁷³ San Román (1866) y MARTÍ Y MONSÓ, José (1874): *Op.cit.*, 16.

⁷⁴ Ficha museográfica.

⁷⁵ BRASAS EGIDO, José Carlos: *Op.cit.*, 509.

⁷⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 170.

⁷⁷ *Ibidem*, 182.

⁷⁸ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 295.

⁷⁹ No muy lejana, por otro lado, de ciertos edificios de su entorno natal, como los torreones existentes en Haro o en Vitoria, por ejemplo.



Sagrada familia (detalle)

Pero ¿cuál es el asunto que se nos muestra?; desde luego, hay que descartar la huida a Egipto, pues pensar que, en plena fuga, la Virgen se sentara plácidamente a coser, no parece una idea aceptable y, como apuntamos más arriba, tampoco nos parece que se trate del taller de Nazaret.

En nuestra opinión, nos encontramos ante una imagen devocional, de la que emana calma, sosiego y serenidad; de hecho, en relación con la pintura de Calahorra, se ha dicho de ella que “todo rezuma paz, amor, dulzura, como la vida familiar de los primeros carmelos”⁸⁰; que el hecho tuviera lugar en Egipto o en Nazaret no nos parece relevante e inclinarnos por una u otra opción dependerá de los textos que elijamos y de la edad que pensemos puede tener el Niño.

Réau, basándose en *La Leyenda Dorada*, afirma que “la Sagrada Familia habría permanecido en Egipto durante siete años, hasta la muerte del tirano Herodes”⁸¹; siguiendo a este autor, deberíamos afirmar que la escena tiene lugar en Egipto pues el Niño, claramente, es menor de esa edad.

Sin embargo, los evangelios apócrifos acortan la estancia en Egipto, coincidiendo en que el regreso tuvo lugar cuando el Niño tenía tres años (pseudo Mateo XXVI, I; Evangelio árabe de la infancia XXVI,I) o incluso antes (Historia de José el carpintero VIII, 2), con lo que la escena podría situarse de vuelta ya en Nazaret.

En cuanto a los ángeles, no hemos encontrado ningún texto que aluda directamente a que los confortaran ni durante su estancia en Egipto ni tras su regreso. Sí se dice, de forma genérica, que estuvieron acompañados de una corte de ángeles, presencia que, por otra parte, es abundantísima en toda suerte de

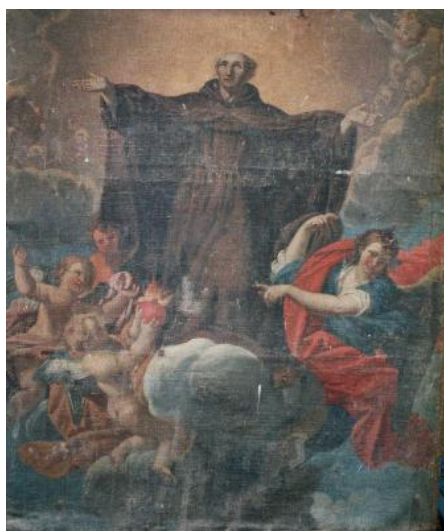
⁸⁰ FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Op.cit.*, 33.

⁸¹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 295.

escenas de la Sagrada Familia y que en este caso vienen a subrayar el carácter amable y apacible que transmite la pintura.

Por todo lo anterior, hemos optado por titularla *Sagrada Familia acompañada por ángeles músicos*, pues otras descripciones más específicas serían -cuando menos- discutibles.

ÉXTASIS DE SAN PEDRO REGALADO (Museo Nacional de Escultura de Valladolid, nº inv. 1.397) h. 1710



Éxtasis de san Pedro Regalado

Óleo sobre lienzo (141x114), se encuentra en los almacenes del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, presentando un mal estado de conservación, al tener un gran desgarrón horizontal en la parte superior, producido por el roce con el bastidor, así como pequeños cortes en distintas partes del lienzo.

En su artículo sobre Zorrilla, el profesor Gutiérrez Pastor indica que “los datos publicados sobre la vida y obra de Zorrilla se encuentran en Martí y Monsó”⁸², añadiendo en nota que proceden del “*Catálogo del Museo de Pinturas y Escultura* Valladolid, 1874, donde se relacionan obras con los números 132, 618, 619 y 620”⁸³, así como que “Martí y Monsó citó hasta cuatro pinturas a nombre de Zorrilla en el museo de Valladolid. Hoy se conserva un *Descanso en la*

⁸² GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 168.

⁸³ *Ibidem*, 196.

Huida a Egipto, firmado, procedente de las Carmelitas Descalzas [sic] de Medina del Campo”⁸⁴.

En nuestra opinión, Martí y Monsó sólo recoge una obra segura de Francisco Zorrilla, con el número 132, y que corresponde a la *Sagrada Familia acompañada por ángeles músicos* ya estudiada y otra de su escuela, un *San Pedro Regalado conducido por ángeles*, con el número 618, cuyo estudio emprendemos a continuación.

No consideramos correcta la afirmación de que los lienzos inventariados con los números 619 y 620, *San Matías* y *San Pedro* (60x50), fueran atribuidos por Martí y Monsó ni a Francisco Zorrilla ni a su escuela, sino que se trata de obras anónimas; si consultamos el *Catálogo provisional del Museo de pintura y escultura de Valladolid*, observamos que el sistema empleado para su elaboración fue indicar el número de inventario, el autor (si se conocía), el título, las medidas y su ubicación. Si dos cuadros consecutivos correspondían a un mismo autor, se repite su nombre y, cuando se trata de obras anónimas, no figura dato alguno; por ejemplo, el número de inventario 19 corresponde a un *San Francisco* de fray Diego Frutos, los números 20 y 21 serían anónimas (*Santa Clara* y *Santiago el mayor*) y el 22 es otra pintura de fray Diego Frutos, reiterándose de nuevo el nombre del autor.

Por ello, aparte de la *Sagrada Familia* ya estudiada, creemos que el único lienzo que puede atribuirse a Zorrilla es el inventariado con el número 618:

“Nº 618: ESC. DE ZORRILLA.- *San Pedro Regalado conducido por ángeles*. Alto 2’45. Ancho 1’15. Colocado en la Sala 5ª”.⁸⁵

Previamente, el cuadro se había catalogado en 1843, fecha en que aparece como un lienzo grande, de escuela española, con el título de *San Pedro Regalado*, ubicado ya en la sala quinta⁸⁶, sin facilitarse sus medidas.

El inventario de 1851⁸⁷ incluye asimismo la pintura en la misma sala del museo, indicándonos sus medidas: 8 pies y 7 pulgadas de alto por 6 pies y 3 pulgadas de ancho, es decir, 239x174, que tenía marco dorado y atribuyéndose a la escuela de Zorrilla.

⁸⁴ Ibidem, 170.

⁸⁵ MARTÍ Y MONSÓ, José (1874): *Op.cit.*, 55.

⁸⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro: *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid, seguido del catálogo de pinturas y esculturas que ecsisten en el museo de esta ciudad*. Julián Pastor, Valladolid 1843, 62.

⁸⁷ Nuevamente queremos agradecer al profesor Urrea Fernández habernos facilitado copia de las fichas de los sucesivos catálogos de esta pintura.

En 1915 la obra se encontraba en la galería baja y escalera principal, con el título de *Ascensión de San Pedro Regalado*⁸⁸ y sus medidas eran coincidentes con las facilitadas por Martí y Monsó (245x115).

En la ficha museográfica que nos facilitaron en el año 2003, las medidas que figuran son 247x118, si bien la primera (2) y última (8) cifras aparecen rectificadas. En la ficha actual del catálogo, las dimensiones que se dan a esta pintura son 141x114, si bien únicamente consta que presenta “restos de intervenciones antiguas: reentelado con un lienzo basto formado por diversas piezas”, presentando en la actualidad un formato casi cuadrado, cuyas dimensiones no permitirían describirlo como “un lienzo grande”, como se hizo en 1843; por las razones que indicaremos al hablar de su iconografía, en nuestra opinión el cuadro ha sido cortado por la parte superior, quizá debido a estar deteriorado, lo que justificaría las diferentes medidas que se le han dado.

El repaso a los inventarios citados nos permite constatar que la obra llegó en fechas tempranas al museo de Valladolid, sin que parezca existir dato alguno sobre su procedencia; cabría pensar que, al tratarse de un santo franciscano, lo lógico es que su origen esté en alguno de los conventos desamortizados de esta Orden en la provincia de Valladolid aunque, al tratarse de un santo local, la presencia de un lienzo con su iconografía está justificada en cualquier iglesia, convento o colección particular de la zona.

De hecho, nos consta que en 1709 un devoto cuyo nombre quedó en el anonimato ofreció realizar un altar con su imagen en el presbiterio de la iglesia del Salvador, donde el Santo había sido bautizado, iniciándose la construcción de una capilla independiente en la citada parroquia el 28 de junio de 1710, obras que habían terminado en septiembre de ese mismo año⁸⁹, fechas que coinciden con la cronología que hemos dado para esta pintura.

No obstante, al llegar formando parte de los bienes desamortizados, habría que descartar que se encontrase en alguna parroquia al no afectarles los decretos por los que se suprimían las comunidades religiosas.

En el estado actual de nuestros conocimientos, no podemos precisar su procedencia, siendo quizá el convento de San Francisco de Valladolid o el del Abrojo, en Laguna de Duero, los dos desaparecidos, al estar ambos relacionados con el efigiado.

⁸⁸ Suponemos que se trata de un error de catalogación o de transcripción pues sería más correcto hablar de *Asunción de san Pedro Regalado*.

⁸⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1985, XIV-1ª, 31.

Por lo que respecta a cuestiones estilísticas, se trata de una composición muy equilibrada, en la que el Santo llena prácticamente toda la parte central del lienzo, estando la inferior ocupada por las nubes sobre las que se apoya; a ambos lados del personaje principal, flanqueándolo, tenemos un grupo de tres ángeles a la izquierda -uno de los cuales porta un corazón inflamado- y, a la derecha, un ángel mancebo, que parecen flotar en torno a su figura; en la parte superior, formando un amplio círculo, cabezas de querubines sobre nubes marcan un rompimiento de gloria.

Nuevamente nos encontramos ante una obra en la que se ha dado gran importancia al dibujo, estando cada uno de sus elementos muy perfilado y con unos pliegues en los ropajes bastante marcados que, por otra parte, se despegan de los cuerpos con amplitud, con un vuelo muy barroco, en consonancia con lo realizado en el siglo precedente.

La figura del Santo es bastante estereotipada, y se ajusta al modelo creado para su imagen: rasgos marcados, enjuto, con una calva pronunciada y con un sombreado en la cara que sugiere la presencia de una barba, prototipo compartido por otro franciscano, san Pedro de Alcántara, lo que puede crear cierta confusión a la hora de establecer quién es el personaje representado.

Como en obras anteriores, también aquí Francisco Zorrilla parece interpretar modelos de obras anteriores; ejemplo de ello es el ángel mancebo de la parte derecha, que sigue los modelos creados en la pintura italiana del siglo XVI, recordando a la figura de san Juan Bautista de la *Madonna de la Impannata* de Rafael (palacio Pitti), obra de la que llegaron copias a España y que, sin duda, se conocerían a través de la estampa, al ser grabada en 1602 por Francisco Villamena y cuyo modelo perviviría en la pintura española todavía por un tiempo, pues una figura muy semejante aparece en el lienzo de la *Asunción de la Virgen*, realizado por Francisco Bayeu para la iglesia parroquial de Pedrola (Zaragoza) en 1788⁹⁰.



Éxtasis de san Pedro Regalado (Zorrilla, detalle)



Asunción de la Virgen (Bayeu, detalle)

⁹⁰ MORALES Y MARÍN, José Luis: *Los Bayeu*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza 1979, 68-69. La imagen insertada corresponde al boceto (Col.Duquesa de Villahermosa), 232.

Cromáticamente la obra está muy relacionada con las pinturas ya estudiadas, con una preferencia por los tonos terrosos, reforzada por el colorido del hábito franciscano, aunque iluminada por la túnica azul y manto rojo del ángel mancebo, que se complementan con los tonos dorados del grupo de los ángeles y del rompimiento de gloria; este clasicismo en las gamas empleadas, donde nada resulta chirriante ni excesivo, compensa el dinamismo del movimiento de los paños resultando, con ello, una obra serena y equilibrada.

Por otro lado, el modelo empleado en las cabezas de los querubines adelantan los que veremos al hablar de la *Inmaculada* de Portillo, sonrosados, tan esbozados que parecen difuminarse, en los que destacan los ojos, sugeridos por unos pequeños trazos oscuros:



Éxtasis de san Pedro Regalado (detalle)

En cuanto al personaje representado, al tratarse de un santo local su nombre no aparece en las hagiografías más conocidas, que se limitan a recopilar aquellos santos que gozan de una amplia difusión e incorporando otros cuya devoción no está tan generalizada, dependiendo su inclusión de la nacionalidad del autor de cada texto.

Por ello, para conocer quién fue san Pedro Regalado, su vida, milagros e iconografía, debemos acudir a estudios específicos sobre este personaje, si bien en los últimos tiempos, al haber sido propuesto como patrón de los internautas, son varias las biografías que encontramos en este medio de comunicación habiéndosele dedicado, además, una exposición monográfica en la iglesia del Salvador de Valladolid en el año 2004.

De origen converso, fue san Pedro Regalado hijo de Pedro Regalado y María de la Costanilla, vecinos de Valladolid “como consta de dos informaciones

que se hicieron para su beatificación en los obispados de Osma y de Valladolid”⁹¹, naciendo “en la segunda habitación de la casa número 2 y 4 de la calle de la Platería, conocida entonces con el nombre de la Costanilla⁹² y siendo bautizado en la iglesia de Santa Elena en 1390⁹³ que, posteriormente, pasaría a estar dedicada a la advocación del Salvador, donde se venera la pila bautismal en la que recibió el Sacramento.

Su padre murió al poco tiempo y, con pocos años, entre once y trece según las versiones consultadas, ingresó en el convento de San Francisco (ubicado en la plaza Mayor de Valladolid, frente al Ayuntamiento, y desaparecido con las leyes desamortizadoras) donde recibió el hábito en el año 1404 aunque muy pronto se sintió atraído por la reforma practicada por fray Pedro de Villacreces, maestro en Teología en diversas Universidades, como París y Salamanca, mostrándose partidario de la vuelta al rigor de los primeros tiempos de la orden seráfica, encabezando la reforma de la Orden en Castilla; personaje a quien san Pedro Regalado siguió al entonces eremitorio y más tarde convento Domus Dei de La Aguilera (Burgos) fundado hacia 1396-1397⁹⁴.

Ordenado sacerdote, celebró su primera misa en el año 1412 en La Aguilera, siendo nombrado informador de novicios. En 1416, al tener que ausentarse el padre Villacreces para asistir al concilio de Constanza, cuyas sesiones venían desarrollándose desde 1414⁹⁵, san Pedro Regalado tuvo que asumir el cargo de prelado de los conventos de La Aguilera y Scala Coeli del Abrojo, este último fundado en 1415⁹⁶ en posesiones de Alvaro de Villacreces en el “término de Laguna (legua y media distante de Valladolid, y à horillas del río Duero”⁹⁷, siendo elegido nuevamente vicario de ambos conventos tras la muerte del padre Villacreces en 1422.

Aunque al principio simultaneaba las estancias en ambos lugares, finalmente se decantó por el de La Aguilera, al ser más propicio para el retiro, ya que en El Abrojo, por su cercanía a Valladolid, eran frecuentes las visitas cortesanas, llegándose a afirmar que, a su muerte, el rey Juan II de Castilla se lamentaba diciendo “*Fuera yo fraile del Abrojo, y no rey de Castilla*”.

⁹¹ DAZA, Fray Antonio: *Excelencias de la ciudad de Valladolid, con la vida y milagros del santo fray Pedro Regalado*. Juan Lasso de las Peñas, Valladolid 1627, 33v.

⁹² SANGRADOR VITORES, Matías: *Vida de San Pedro Regalado, patrono de la M.N.M.L. y H. ciudad de Valladolid*. Brid, Regadera y com., Oviedo 1859, 16. La casa natal corresponde al actual número 1 de la plaza del Ochavo, esquina a la calle de Platerías.

⁹³ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Iconografía de San Pedro Regalado*. Consejería de Cultura y Bienestar Social/Junta de Castilla y León, Valladolid 1991, 30.

⁹⁴ ALONSO, fray Matías: *Chronica seraphica de la Santa Provincia de la Purissima Concepción*. Viuda de José Rueda, Valladolid 1734, 147.

⁹⁵ SANGRADOR VITORES, Matías: *Op.cit.*, 68-69.

⁹⁶ *Ibidem*, 58.

⁹⁷ ALONSO, Fray Matías: *Op.cit.*, 200.

San Pedro Regalado falleció en el convento de La Aguilera el 30 de marzo de 1456, miércoles de Pascua de Resurrección ⁹⁸ y, muy pronto, la devoción hacia su figura tuvo una amplia y rápida difusión, sobre todo en los dos conventos citados de La Aguilera y El Abrojo, hasta tal punto que en 1492 ó 1493, según los autores, la reina Isabel la Católica, acompañada de doña Mencía de Mendoza, condesa de Haro (cuya familia protegió a los observantes reformados) cuando visitó La Aguilera dijo a sus damas “*Pisad despacio, que debajo de estas losas descansan los huesos de un santo*”⁹⁹, llevándose como reliquia un brazo del religioso.

En 1626 fray Antonio Daza ordenó la información preceptiva para iniciar el proceso conducente a su beatificación, contando con el apoyo de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, certificando múltiples milagros, sobre todo referidos a curaciones de enfermos logradas gracias a su intercesión. En 1630, Urbano VIII dictó un breve, por el que se prohibía la venta de sus reliquias y la Sagrada Congregación decretó que se aprobasen cuatro de los milagros que se le atribuían, a la vez que proclamaba oficialmente sus virtudes.

Finalmente Inocencio XI, declaró su beatificación el 17 de agosto de 1683¹⁰⁰. A partir de esa fecha, aumentó la devoción tanto en los conventos ligados a su figura como en la ciudad de Valladolid -en especial en el convento de San Francisco y en la iglesia del Salvador- de donde, el 23 de febrero de 1685, fue nombrado segundo patrono, después de Nuestra Señora de San Lorenzo¹⁰¹ y en 1711, en la iglesia del Salvador, se creó la cofradía de San Pedro Regalado, bajo la protección del marqués de Aguilafuente.

Pocos años después, los reyes Felipe V e Isabel Farnesio, que habían visitado el santuario en 1721, llevándose uno de los dedos del beato como reliquia¹⁰², apoyaron la causa de su canonización, que sería proclamada por Benedicto XIV el 29 de junio de 1746 junto a san Camilo de Lellis, san Fidel de Sigmaringa, san José de Leonisa y santa Catalina Ricis¹⁰³, bula que estaría acompañada de un *Compendium Vitae* y de una *Oratio laudibus* redactada por Juan de Lucas en Roma en este año.

⁹⁸ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Op.cit.*, 31.

⁹⁹ Ibidem, 35.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes: “El santo celebrado por los vallisoletanos”. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (Coord): *La Ciudad del Regalado*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 2004, 71.

¹⁰² CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis, OFM: *Historia documentada del Convento “Domus Dei” de La Aguilera*. Ed. Ibérica, Madrid 1930, 226.

¹⁰³ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Op.cit.*, 38.

Apenas conocida la noticia, el 10 de julio de 1746, el obispado de Valladolid hace “voto formal de guardar anualmente la festividad de san Pedro Regalado el 13 de mayo”¹⁰⁴, extendido por Benedicto XIV el 13 de noviembre 1746 a todas las iglesias diocesanas¹⁰⁵.

Muchos fueron los milagros por él obrados, cuya representación forma su iconografía más frecuente, y de la que en fechas tan tempranas como 1684 ya se dieron a la estampa en Roma, por encargo del conde de Miranda al grabador Nicolás Billy: cruzar un río sobre su manto (al igual que san Pedro de Alcántara); hacer que un toro bravo se humillase ante su presencia (motivo por el que en 1951 fue elegido patrón de los toreros¹⁰⁶); levantarse de la tumba para dar pan a un pobre; convertir en rosas unos panes que llevaba para alimentar a los hambrientos (por lo que puede confundírsele con san Diego de Alcalá) y, sobre todo, haber recorrido en un vuelo místico la distancia entre los conventos de La Aguilera y El Abrojo, como nos narra el padre Daza:

“Y así le sucedió muchas veces, aver tenido Capitulo un viernes por la mañana, en el Aguilera: y ponerse luego en camino para el Convento del Abrojo, y llegar a el, la misma mañana dentro de una hora: y tener otro Capitulo à los frayles, aviendo caminado a pie, descalço y en ayunas catorze leguas que ay desde el un convento al otro”¹⁰⁷.

Precisamente a causa de este milagro se le propuso como patrono de los internautas, aunque consideramos un error decir que fue por el milagro de su bilocación, pues no es que el Santo estuviera en dos lugares al mismo tiempo, sino que fue trasladado de uno a otro a gran velocidad: de La Aguilera al Abrojo, para poder asistir a los capítulos de ambos conventos y un 25 de marzo cuando, encontrándose en El Abrojo, a la hora de maitines, sintió el deseo de rezar ante un lienzo de la *Anunciación* conservado en La Aguilera, siendo materialmente transportado a dicho convento “guiado por una estrella que representaba a la Madre del Cielo”¹⁰⁸ y, al terminar el rezo, regresó de inmediato al anterior, con el lógico estupor de los monjes de uno y otro coro¹⁰⁹.

Si comparamos las representaciones que sus hagiógrafos recogen con la obra aquí estudiada, observamos que la figura representada responde al canon habitual: una persona calva y enjuta “lo que parece algo propio de una persona

¹⁰⁴ Su festividad se viene celebrando el 13 de mayo, aunque otras fuentes la fijan el 30 de marzo, fecha de su muerte. De hecho, ésta es la fecha elegida para la inclusión de su biografía por GONZÁLEZ, Marcelo: *Año Cristiano*. III, 534-539.

¹⁰⁵ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Op.cit.*, 40.

¹⁰⁶ ELCID, Daniel: *El santo regalado*. Franciscanos de La Aguilera, La Aguilera 1997, 39.

¹⁰⁷ DAZA, Fray Antonio: *Op.cit.*, 93.

¹⁰⁸ GONZÁLEZ, Marcelo: *Op.cit.*, 538.

¹⁰⁹ SANGRADOR VITORES, Matías: *Op.cit.*, 91-92.

sometida a gran austeridad”¹¹⁰, por lo que estas características serán comunes con san Pedro de Alcántara, santo con el que también comparte el tipo de hábito de “pañó tosco grisáceo, casi azulado y disponía de un manto corto sobre sus hombros ... [*aunque el color*] podía ser con tendencia al negro o al marrón”¹¹¹ ya que los hábitos estaban realizados por un sayal basto de Aranda, lo que hará que a los reformadores de Villacreces también se les conozca como sayalegos.

En cuanto a sus atributos, lo más frecuente es que aparezca con bastón de caminante y cubierto con un sombrero de amplia ala, justificados por sus frecuentes viajes por tierras castellanas; portando en su mano el libro de la Regla, -por su importantísimo papel en la reforma de la Orden-; con objetos relacionados con los milagros realizados (un pan o unas flores) o un crucifijo, debido a que en el cerro del Águila, próximo a La Aguilera, solía practicar “el ejercicio del Via crucis con una pesada cruz de madera sobre sus hombros, sogá al cuello y corona de espinas en su frente”¹¹².

Sin embargo, en la pintura estudiada, el manto que lleva sobre los hombros no es una capilla corta, sino que parece cubrirle hasta los pies; no porta ninguno de los atributos anteriormente recogidos y uno de los ángeles del grupo de la izquierda lleva en sus manos un corazón inflamado, elemento con el que no le asocian sus hagiógrafos.



Éxtasis de san Pedro Regalado (detalle)

Podríamos pensar, por tanto, que no estamos ante un lienzo de san Pedro Regalado; quizá, pero lo cierto es que idénticas razones nos llevarían a descartar a san Pedro de Alcántara, pues tampoco el corazón inflamado es uno de sus atributos y el manto por él portado también debería ser una capilla corta que únicamente le cubriese los hombros.

En nuestra opinión, sí estamos ante una pintura de san Pedro Regalado, como bien catalogaron los tratadistas del siglo XIX que, incluso, tuvieron la

¹¹⁰ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Op.cit.*, 61-62.

¹¹¹ Ibidem, 60-61.

¹¹² GONZÁLEZ, Marcelo: *Op.cit.*, 538

clarividencia de atribuirla a la escuela de un pintor del que, hasta entonces, nada se sabía o, mejor dicho, del que en la actualidad pensamos que en aquellas fechas no era conocido, afirmación a todas luces errónea, pues aquellos autores sin duda vieron obras de Francisco Zorrilla, hoy perdidas o en paradero desconocido, en número suficiente como para poder conocer su estilo y, con ello, atribuirle ésta.

Como hemos indicado, el Santo fue beatificado en 1683 y, probablemente, será a partir de esta fecha cuando se extendiese la realización de pinturas y tallas con su imagen; por tanto, en 1710 cuando hemos fechado nuestra obra, la iconografía de san Pedro Regalado no estaría fijada del todo y seguramente Francisco Zorrilla pudo sufrir una confusión entre los ropajes de las diferentes ramas de la orden franciscana, a la vez que introdujo unos elementos distintos de los que hoy consideramos habituales, como el corazón inflamado, seguramente porque en aquél momento sí era uno de sus atributos; en realidad, dado que el corazón inflamado es la representación del amor, puede asociarse a toda imagen sagrada, (independientemente de que sea atributo específico de determinados santos como san Agustín o santa Gertrudis); de hecho, se ha afirmado que “la Virgen María, siempre tan amada en la Orden franciscana, se llevó también el corazón del gran penitente”¹¹³ y que, al ser el Regalado uno de los más acérrimos defensores de la inmaculada concepción de la Virgen, “esta divina Señora, movida por tan tierno como cristiano afecto, se dignó dispensarle, en diferentes ocasiones, singulares gracias que, inflamando la ardiente devoción del santo ...”¹¹⁴.

Si bien es cierto que este elemento no es habitual en las representaciones de san Pedro Regalado, también lo es que no es la única vez que lo encontramos, pues conocemos otras dos pinturas en las que aparece¹¹⁵, una en Caldaro (Bolzano, en los Alpes italianos), y la segunda, de la que sabemos que se encuentra en la zona del Tirol:



Éxtasis de S.P.Regalado (Caldaro)



Traslación de S.P.Regalado (Tirol)

¹¹³ Página web de Franciscanos.org.

¹¹⁴ SANGRADOR VITORES, Matías: *Op.cit.*, 90-91.

¹¹⁵ Agradecemos a don Pablo Redondo, del convento de La Aguilera, habernos facilitado la reproducción de estas pinturas.

Este atributo está justificado en que fueron muchos los que le vieron “elevándose en éxtasis con los ojos encendidos, las manos crispadas y el corazón inflamado como un horno”¹¹⁶, lo que nos conduce a la identificación del asunto representado en la pintura.

En nuestra opinión, no nos encontramos ante el vuelo místico entre los conventos de La Aguilera y El Abrojo, momento principal de su iconografía y cuyo título es el dado durante el siglo XIX, pues no parece que los ángeles le estén sosteniendo o conduciendo, a diferencia de lo que sí ocurre en el lienzo de la *Traslación de san Pedro Regalado* de Manuel Peti (1690-1700) conservado en la catedral de Valladolid¹¹⁷, o como el del Tirol que acabamos de insertar.

Tampoco nos parece oportuno hablar de su ascensión, al ser un hecho que no aparece en su biografía, aparte de que tampoco parece que los ángeles le estén conduciendo hacia la Gloria.

Nos inclinamos a pensar (y de ahí el título que hemos dado a esta obra) que, al igual que en la versión italiana, nos encontramos ante la representación de su éxtasis, lo que justificaría la posición de sus brazos y el corazón en llamas así como que los ángeles le acompañen en tan mística experiencia, ajustándose la representación a la narración que el padre Daza hace de este hecho:

“Tuvo éxtasis, y raptos, y muchas veces estando en la oracion le vieron levantado en el ayre con tan grandes resplandores, que las gentes que lo veyan desde lexos, pensando que se abrassava el Convento del Abrojo (donde lo vieron algunas veces) venian a matar el fuego”¹¹⁸.

De hecho, uno de los milagros que se incluyeron en el proceso para su canonización nos habla de que en marzo de 1438 el obispo de Osma, don Pedro de Castilla, tuvo conocimiento de estos resplandores, por lo que acudió al santuario donde vio “al Santo arrobado en éxtasis en el acto de brotar de su pecho encendida nube de fuego, y exclama admirado: En verdad que es *Casa de Dios* ésta”¹¹⁹, por lo que en el proceso se referirá “el sobredicho prodigio de las llamas que brotaban del corazón de nuestro santo”¹²⁰.

Por ello, entendemos que la presencia de un corazón inflamado en la pintura realizada por Zorrilla está perfectamente justificada; asimismo, como

¹¹⁶ Página web de divinavoluntad.net

¹¹⁷ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *El museo Diocesano de Valladolid*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1987.

¹¹⁸ DAZA, Fray Antonio: *Op.cit.*, 87v-88.

¹¹⁹ CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis: *Op.cit.*, 268.

¹²⁰ CARRIÓN, fray Luis: *Orígenes de la custodia de “Domus Dei” y “Scala Coeli” o sea La Aguilera y el Abrojo*. Imprenta de Gabriel L. del Horno, Madrid 1915, 78.

apuntamos párrafos atrás, en nuestra opinión la pintura ha sido cortada en su parte superior, y pensamos que en ella estaría representado un crucifijo; con él, la obra de Zorrilla se ajustaría literalmente a la descripción dada por el obispo de Osma sobre lo que vio en La Aguilera, cuando encontró al santo

“envuelto en resplandor y elevado en el aire de un éxtasis, el Regalado oraba con los brazos abiertos y la mirada absorta en el Crucifijo del altar principal”¹²¹.

Como hemos indicado, desde Valladolid, la Reina continuó su viaje hacia Vitoria donde llegó a principios de octubre de 1710, instalándose en esta ciudad con su corte, atenta a los acontecimientos de la contienda; el 15 de diciembre Felipe V entró de nuevo en Madrid e, inmediatamente, salió hacia Zaragoza, por lo que la Reina abandonó Vitoria para ir a reunirse con el Rey. El itinerario previsto pasaba por Miranda de Ebro y Haro para, a continuación, seguir hacia Logroño y Calahorra; sin embargo, una epidemia de viruela en Logroño hizo variar lo que se conoce como *Itinerario regio* por lo que, desde Haro, la Corte se desvió hacia Nájera¹²², donde llegó el 22 de diciembre, instalándose en la hospedería del monasterio de Santa María. Allí llegó la noticia de que el 4 de enero de 1711 Zaragoza había sido tomada por Felipe V, por lo que a mediados de enero, evitando el paso por Logroño, partieron hacia Calahorra y Zaragoza¹²³.

En el convento benedictino de Nájera, Ceán Bermúdez localizó dos lienzos, retratos de Felipe V y María Luisa de Saboya “en el mismo cuarto en que estuvo alojada esta reyna el año de 1710”¹²⁴; no sabemos cómo serían dichas pinturas ni quién pudo ser su autor, la cronología impediría que fuesen obras de van Loo, como atribuye Ceán, pues van Loo no llegó a España hasta 1737. En cualquier caso, tras la desamortización del convento de Santa María la Real de Nájera, sus bienes se dispersaron y, acaso, las pinturas citadas pudieron depositarse en la sacristía de la iglesia de Santa María del Palacio, en la ciudad de Logroño¹²⁵, donde tampoco se conservan en la actualidad.

¹²¹ ELCID, Daniel: *Op.cit.*, 39.

¹²² DANVILA, Alfonso: Afirma que la Reina se detuvo en Nájera al “sentirse atormentada por terribles jaquecas, seguidas de fiebre”. *Op.cit.*, 54.

¹²³ SÁINZ RIPA, Eliseo: “La atención a los hombres del camino en La Rioja”. *IV Semana de Estudios Medievales: aspectos en torno al camino de Santiago en la Edad Media*. I.E.R., Logroño 1994, 140.

¹²⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op.cit.* V, 130-131.

¹²⁵ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: *Itinerario artístico riojano. Biografías de todos los artistas riojanos, antiguos y modernos*. Biblioteca del I.E.R.: Mss. 326. Al hablar de Luis Miguel van Loo, recoge la noticia de los cuadros de los benedictinos de Nájera preguntándose si “estos retratos hechos por Van Loo ¿serán los que hay en la Sacristía de Palacio en Logroño?”.

No obstante lo anterior, quizá las pinturas que viera Ceán procedieran de la catedral de Calahorra donde, el 14 de abril de 1736 se subastaron “cuadros del Rey y la Reina” para el arcediano de Nájera¹²⁶.

Como hemos visto, desde Miranda de Ebro, la reina María Luisa de Saboya, acompañada de su hijo, de “la princesa de los Ursinos, el Patriarca de las Indias y un séquito que suponía seiscientos caballos y acémilas”¹²⁷ llegó a Haro donde, como recogimos anteriormente, la Reina y su hijo se hospedaron en casa de los Ollauri, familia que conservaría por lo menos hasta 1791 un lienzo del príncipe Luis, a la edad de tres años, en recuerdo de sus ilustres huéspedes.

EL PRÍNCIPE LUIS, A LA EDAD DE TRES AÑOS (1710)

Todos los cronistas se hacen eco de la visita que María Luisa Gabriela de Saboya, junto a su hijo Luis, príncipe de tres años, hizo a la villa de Haro en el año de 1710, cuando la Corte estaba itinerante tras la entrada en Madrid del archiduque Carlos, es lo que vino a llamarse “el acontecimiento social de la villa de Haro”.

En lo que ya no se ponen de acuerdo es dónde se hospedó la Reina, y a quién regaló un lienzo del príncipe como compensación a las atenciones dispensadas; existen dos tendencias, la de los tratadistas antiguos, que dicen que el evento tuvo lugar en casa de los Ollauri, y la de los modernos, que lo sitúan en casa de los Salazar. En nuestra opinión, y sin querer con ello ser neutrales, creemos que ambos tienen razón, al ser una misma familia.

Jovellanos, en sus *Diarios*, es quien nos da la primera noticia del hecho, a la vez que nos facilita la descripción de la pintura:

“Estuvimos a ver la *casa de Ollauri* en la plaza; varios retratos ecuestres de ascendientes, uno de Luis I, muchacho graciosísimo de Wanloo, vestido con un chalequito, capita corta, medias hasta medio muslo, bragas de faralá, todo blanco, con galones y guarniciones del mejor gusto. *Abajo dice*: Ecce Ludovici efigies nunc regia fulget qui has cedes alias condecoravit hospes. Anno M.D.CC.X.

Parece que este año vino con su madre, *la Saboyana*, a esta villa y se hospedó en la casa donde estaba el retrato”¹²⁸.

¹²⁶ A.D.C.: Noticias tomadas de los extractos de las actas capitulares realizados por don Ángel Ortega.

¹²⁷ SÁINZ RIPA, Eliseo: *Op.cit.*, 140.

¹²⁸ PATERNINA GONZALO, Eduardo: *Op.cit.*, 69. Jovellanos habla también de un lienzo, de “Felipe V, joven, vestido a la francesa”, atribuyéndoselo igualmente a van Loo y que pertenecía a la familia Medinilla (*Op.cit.*, 72).

También Ceán habla de la pintura, en el apartado que en su obra realiza sobre van Loo donde, a pesar de decir que llegó a Madrid en 1736¹²⁹, sorprendentemente afirma que:

“Pero la mejor obra de este profesor es el retrato de Luis I, niño, pintado con suma gracia y maestría. Está vestido de blanco con un chalequito acotillado, capita corta, calzas hasta la mitad del muslo, pedorreras ó bragas cortas con faralaes y con peluquita á la francesa, imitando el traje borgoñón, llamado á la española. Está este retrato en la villa de Haro en la casa de los Ollauris, donde estuvo alojada la reyna saboyana con este príncipe su hijo, y para memoria de esta honra y distincion se pintó despues con la fecha en que sucedió el hospedage, á lo que alude el *alias* de la inscripcion siguiente que tiene al pie ...”¹³⁰.

Es decir, según él, la obra se realizó después de 1737¹³¹, tras la llegada de van Loo a Madrid, enviándose posteriormente a la villa de Haro. Con todos nuestros respetos hacia Ceán Bermúdez, pensamos que no es posible, pues no tendría sentido que 26 años más tarde, habiendo fallecido no sólo la Reina, sino también el príncipe, se mandase realizar un retrato suyo de cuando era niño y se recordase a quién y por qué motivos debía hacerse el envío.

Podríamos aceptar el hecho de que la pintura se ejecutase con posterioridad al evento, pero no la cronología ni el autor, inclinándonos a pensar que se llevó a cabo en los momentos inmediatos a que el hecho tuviera lugar (la reina fallecería sólo cuatro años más tarde), seguramente por un artista nacional puesto que habrá que esperar al final de la contienda para que lleguen los pintores extranjeros y, ante la relación mantenida con los Ollauri, la opción de Francisco Zorrilla nos parece bastante oportuna.

Jovellanos vio la pintura en casa de los Ollauri, como queda dicho, y Ceán también, o quizá sólo recogió la noticia recibida del anterior, si bien los tratadistas modernos trasladan el suceso al palacio de los Salazar. Según Hergueta, la reina

“Vino á albergarse á la villa de Haro y se hospedó con su hijo el príncipe de Asturias don Luis, niño á la sazón de tres años, en la casa de la familia Salazar: los sucesores de esta conservan como recuerdo de la visita un retrato de cuerpo entero ... y un privilegio para poder cadenas en la puerta”¹³².

¹²⁹ La fecha de la llegada de van Loo, dada por Ceán, es errónea pues, como hemos indicado anteriormente, tuvo lugar en 1737.

¹³⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op.cit.*, V, 129.

¹³¹ Lógicamente Bottineau cuestiona la autoría, aunque recoge la obra: “Ceán Bermúdez vió en Haro el de Luis I, niño, que murió muchos años antes de la venida del artista, y lo pondera extensamente”. BOTTINEAU, Yves (1986): *Op.cit.*, 639.

¹³² HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Op.cit.*, 427.

Los datos de Hergueta son repetidos, sin mayor explicación, por Antonio Larrea¹³³ y José Manuel Rodríguez Arnáez¹³⁴.

Para nosotros no hay duda de que fue en casa de los Ollauri donde se alojó la reina, y que ellos fueron quienes tuvieron el lienzo del príncipe Luis, pues dicho cuadro aparece en el inventario realizado a la muerte de Juan Francisco Ollauri y Unda, documento del que nos hemos ocupado anteriormente, pues fue Francisco Zorrilla quien hizo la tasación de las pinturas.

Aunque no hemos localizado esta pintura, hemos considerado oportuno incluirla en el catálogo de Francisco Zorrilla, pues las relaciones que mantuvo a lo largo de su vida con la familia Ollauri justificarían su autoría. Por ello, y esperando poderla localizar en un futuro, damos cuenta a continuación de las noticias de que disponemos.

El lienzo siguió en poder de la familia por lo menos hasta el 12 de enero de 1791 cuando se realizó el inventario de los bienes de Félix Ramón Ollauri y Unda, en el que figura “un quadro crecido, pintura de Luis primero”¹³⁵, sin especificar autoría. Nada sabemos de lo que pasó con la pintura a partir de esta fecha, pues en el inventario realizado a la muerte de Joaquina Vera Ollauri, marquesa viuda del Real Tesoro (sobrina y heredera de Félix Ramón Ollauri), las pinturas aparecen tasadas de forma conjunta, con un valor de 2.800 reales¹³⁶, por lo que no podemos confirmar si el cuadro seguía o no en su poder. Puestos en contacto con el actual marqués de Bendaña, sucesor directo de la susodicha, nos ha informado no saber nada respecto a la pintura, lamentando no poder aportar mayores datos ya que el archivo familiar se destruyó en la pasada guerra civil, al ser utilizado como combustible.

Por ello nos resulta, cuando menos, chocante que con motivo de la celebración en Haro, en el año 2013, de la edición de *La Rioja, tierra abierta*, al hablar del palacio de Bendaña, lugar donde se encontraba la pintura y sede principal de la muestra, se hiciera referencia a esta obra “que todavía conserva la familia de sus antiguos propietarios, los Salazar”¹³⁷, si bien lo que se expuso fue una reproducción del lienzo de *Luis I* del Museo del Prado¹³⁸, realizado por Houasse en 1717.

¹³³ LARREA, Antonio: *Op.cit.*, 131.

¹³⁴ RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel (1995): *Op.cit.*, 49.

¹³⁵ A.H.P.Lo.: Protocolo 4209 (Francisco Martínez Ontiveros), 16.

¹³⁶ A.H.P.Lo.: Expedientes judiciales J/1404/1, 172.

¹³⁷ Folleto de mano de la exposición.

¹³⁸ Título que debería ser rectificado, pues en 1717 era todavía Príncipe de Asturias, como consta en la leyenda de la pintura.

Tampoco hay unanimidad entre los autores sobre en qué casa sucedió el evento: Jovellanos dice que “en la plaza”, Ceán y Hergueta callan al respecto; Rodríguez Arnáez recoge dos palacios con escudos de los Ollauri, uno en la plaza de la iglesia -aunque la tradición le llama palacio de los condes de Haro- y otro, la llamada Casa Paternina en la calle de San Martín, donde él sitúa la visita regia¹³⁹, cuyo escudo, cuartelado, reúne el de los Salazar y el de los Ollauri.

Pero Jovellanos decía, y decía bien, “en la plaza”, y es en la plaza Mayor donde, en nuestra opinión, se situaba la casa principal de los Ollauri, donde se encontraba el cuadro del príncipe Luis y donde Francisco Zorrilla acudió a tasar sus pinturas, pues la testamentaría es clara al respecto. Por ello, y dado que, desde 1804 el heredero de los Ollauri fue el marqués de Bendaña, ¿por qué no decir que el palacio se encontraba, donde se encuentra, en la plaza Mayor de Haro (actualmente, plaza de la Paz)?.

Aunque la portada de acceso, con el escudo familiar, se encuentra en la fachada de la plaza de San Martín, no debemos olvidar que en el siglo XIX el palacio sufrió una compartimentación de sus espacios, que fueron arrendados a particulares siendo, a finales de dicha centuria, adquirido por la familia Paternina, de donde toma el nombre por el que se conoce popularmente al edificio. Tras haberse utilizado durante unos años como restaurante, fue adquirido por Patrimonio, sometiéndose a una restauración integral; inaugurado en 2013 con motivo de la edición de *La Rioja, tierra abierta*, se ha destinado para usos municipales, como la Oficina de Turismo.



Palacio Bendaña, Haro (fachada de la plaza de San Martín y de la plaza de la Paz)

En diciembre de 1710, como hemos indicado, las tropas del Archiduque se retiraron de Madrid; en enero de 1711 Felipe V entró en Zaragoza, donde poco después se le uniría la Reina y el príncipe Luis; sin embargo, debido a una recaída

¹³⁹ RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel (1995): *Op.cit.*, 49.

en las dolencias de María Luisa de Saboya, los Reyes se instalaron durante un tiempo en Corella (Navarra), aunque la Corte regresó a Madrid.

También Francisco Zorrilla retornó a esta villa, si bien demoró un tiempo su vuelta, quizá por estar ocupado en terminar algunos encargos (como el citado retrato del príncipe Luis), quizá a la espera de ver cómo evolucionaban los acontecimientos bélicos o a causa de tener que ocuparse en trabajos encomendados en el camino, como las pinturas para el santuario de La Aguilera (Burgos), que pasamos a estudiar seguidamente.

PINTURAS PARA EL SANTUARIO DE LA AGUILERA, BURGOS



Santuario de La Aguilera (Burgos)

Como dijimos al hablar del lienzo del *Éxtasis de san Pedro Regalado*, el santuario de La Aguilera debe su fundación al padre Villacreces, reformador de la orden franciscana, a quien Benedicto XIII -mediante la bula *Sacre Religionis* de 13 de noviembre de 1395- había autorizado “a retirarse a cualquier lugar de Castilla y León para guardar con un máximo de siete frailes la observancia de la Regla en toda su pureza y lejos del tumulto y del trato con los hombres”¹⁴⁰.

El lugar elegido fue una cueva en Arlanza, donde se instalaron en 1397 para, muy pronto, pasar al eremitorio de La Aguilera, a orillas del río Gromejón. Se desconoce la fecha exacta de su fundación, pues el primer documento que lo recoge es una bula de Benedicto XIII por la que, el 5 de junio de 1417 lo hacía depender del monasterio de Santo Domingo de Silos; sin embargo, dado que es anterior al eremitorio de La Cabrera, y éste se creó en 1404, se ha establecido que la fundación de La Aguilera debe fecharse entre 1400 y 1403¹⁴¹.

¹⁴⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: “Barroco y peregrinación: el Santuario de San Pedro Regalado en La Aguilera (Burgos)”. *Goya* nº 228 (1992), 330.

¹⁴¹ CARRIÓN, fray Luis (1915): *Op.cit.*, 13. Fuentes antiguas, sin embargo, adelantan la fundación a 1396-1397 (ALONSO, Fray Matías: *Op.cit.*, 147).

Muy pronto se hicieron reformas de ampliación, construyéndose una iglesia, dedicada al misterio de la Anunciación, que fue solemnemente consagrada el 4 de octubre de 1438.

Ante la fama de santidad alcanzada por fray Pedro Regalado, el lugar se convirtió en centro de peregrinación, siendo visitado por ilustres personajes, como Isabel la Católica, acompañada de la condesa de Haro, que mandó construir a sus expensas, en el obrador de Simón de Colonia, un magnífico sepulcro de alabastro para cobijar los restos del Regalado¹⁴².

Este primer templo fue devastado por un incendio en 1589, iniciándose en 1593 su reconstrucción bajo el patrocinio del duque de Peñaranda, virrey de Nápoles, época en que se construyó la llamada “capilla de Gloria”, a la entrada de la iglesia, levantada sobre el lugar donde se ubicaba la primitiva ermita, con un retablo conteniendo reliquias de los primeros santos del Cristianismo, regaladas por el Vaticano al duque de Peñaranda¹⁴³, cuyo sepulcro se encuentra en la capilla de la que fue patrono. El nombre de la capilla, así como el contenido de su relicario, justifica la copla que se canta en los alrededores:

*“El que la gloria ver
en vida quiera
que vaya en romería
a La Aguilera”.*

Tras la beatificación de fray Pedro Regalado en 1683, en 1692 se construyó un espacio de planta octogonal, concebido como capilla funeraria, así como el camarín donde se ubica el sepulcro regalado por la reina Isabel, obras que fueron costeadas por el duque de Peñaranda, don Isidro López de Zúñiga y por el obispo de Tuy y Oviedo, el padre Simón García, que había sido guardián del convento¹⁴⁴; con estas construcciones, el edificio presenta una disposición acumulativa de espacios adyacentes, a lo largo de un eje simbólico longitudinal: iglesia, tabernáculo o sagrario y camarín¹⁴⁵.

Poco duró la tranquilidad del convento conocido como *La Porciúncula española*¹⁴⁶, pues en 1699 un nuevo incendio destruyó por completo la iglesia, salvándose únicamente el camarín, iniciándose las obras de reconstrucción en

¹⁴² Destruído durante la francesada, las piezas que pudieron salvarse fueron reutilizadas para la realización del sepulcro actual, en 1910.

¹⁴³ ELCID, Daniel: *Op.cit.*, 55.

¹⁴⁴ MUÑOZ JIMENEZ, José Miguel: *Op.cit.*, 333.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ ELCID, Daniel: *Op.cit.*, 8.

1706, costeadas en parte por los duques de Peñaranda y Medinaceli y también gracias a las limosnas conseguidas por los frailes¹⁴⁷.

En estos años es cuando se realizó la serie de quince pinturas sobre sarga, a modo de tapiz, representando diversas escenas de la vida y milagros del santo Regalado, así como los lienzos que adornan las pechinas de la iglesia, de los que más adelante nos ocuparemos, adornándose la capilla del Santo con sendos retablos dedicados a san Antonio y san José, así como el magnifico grupo escultórico a modo de retablo representando a san Pedro Regalado en el momento de su traslación y que separa la capilla del camarín:



Santuario de La Aguilera, retablo de San Pedro Regalado

La imagen exterior del edificio se vio modificada, en 1729, al construir unos arbotantes y contrafuertes que contrarrestan el peso del chapitel y bóveda, dando al santuario un aspecto tardogótico.

Las leyes desamortizadoras afectaron al convento, si bien, gracias a la devoción de los vecinos, no sufrió daños de gravedad: El 25 de septiembre de 1809 se fecha la desamortización dictada por José Bonaparte, que llevó a que la autoridad local prohibiese la entrada al recinto, para evitar su profanación, que fue reintegrado a los frailes el 7 de diciembre de 1813.

Volvieron a salir los religiosos de su convento en 1820, momento en que tampoco parece que el edificio sufriese daños. No sucedió lo mismo con las leyes de Mendizábal de 1835 y 1836 ya que, aunque los vecinos lo cuidaron cuanto pudieron, y algunos exclaustrosados se quedaron, arrendando la huerta¹⁴⁸, no

¹⁴⁷ El 9 de agosto de 1707, el Real Consejo autorizaba al padre guardián a que pidiesen limosnas, durante cuatro años, por Castilla la Vieja, León y Galicia, ampliándose el 14 de agosto de 1711, a Castilla la Nueva. CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis (1930): *Op.cit.*, 263.

¹⁴⁸ MADDOZ, Pascual: *Op.cit.*, I, 155.

pudieron evitar que desaparecieran los altares de la iglesia, así como las campanas y los libros conventuales¹⁴⁹.

El 11 de octubre de 1878 la *Gaceta de Madrid* anunciaba la venta del santuario, que fue adquirido por el alcalde de La Aguilera y por el obispo de Osma, con lo que el convento “pasó temporalmente a propiedad de la mitra”¹⁵⁰, nombrándose a unos ermitaños para su cuidado y fundándose la cofradía de San Pedro Regalado, dedicada a la conservación del santuario, restituyéndose a los frailes en 1887.

En el año 2004 los franciscanos cedieron por treinta años el uso del monasterio a las hermanas clarisas de Lerma, germen de la comunidad Iesu Communio (aprobada el 8 de diciembre de 2010) quienes residen actualmente en el monasterio.

En nuestra opinión, Francisco Zorrilla trabajó para este santuario hacia 1712, realizando los cuatro lienzos que adornan las pechinas de la iglesia. Recordemos que el templo había sido destruido por un incendio en 1699, iniciándose la reconstrucción en 1706, por lo que en la fecha que apuntamos, las obras prácticamente habrían concluido, pudiéndose proceder al adorno de la iglesia, recayendo el encargo en Zorrilla sin duda gracias a los contactos que había establecido tras su estancia en Valladolid que, como vimos, habían dado como fruto la realización del lienzo del *Éxtasis de san Pedro Regalado*, anteriormente estudiado.

Nada nos dicen las fuentes antiguas de las pinturas; aunque Ponz describe diversos edificios de Aranda de Duero y de la vecina Gumiel de Izán¹⁵¹, no cita el santuario de La Aguilera y Madoz se limita a describir el camarín, digno de verse “por el primor del sepulcro, altares, adornos y muchas y preciosas pinturas que contiene, hechas por los mejores artistas de diferentes épocas”¹⁵².

Tampoco las descripciones modernas dan demasiada información, pues si bien citan las pinturas de las pechinas, lo cierto es que se limitan a decir que “elevando los ojos a la cúpula, damos con cuatro buenas pinturas en sus pechinas: San Francisco, San Antonio, San Diego y San Buenaventura”¹⁵³.

Lógicamente, debemos preguntarnos por qué fueron estos santos los representados y no otros. La presencia de san Francisco está claramente

¹⁴⁹ CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis (1930): *Op.cit.*, 415-416.

¹⁵⁰ *Ibidem*, 417.

¹⁵¹ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, XII, 110 y ss.

¹⁵² MADOZ, Pascual: *Op.cit.*, I, 155.

¹⁵³ CARRIÓN GONZÁLEZ, Fray Luis (1930): *Op.cit.*, 268. Semejante es la descripción que aparece en ELCID, Daniel: *Op.cit.*, 54.

justificada por ser el fundador de la Orden, sirviéndole los demás de cortejo, que a partir del siglo XVII queda reservado a cinco o seis figuras que son las que suelen acompañarle¹⁵⁴: san Bernardino de Siena, san Juan de Capistrano, san Pascual Bailón, san Buenaventura, san Antonio de Padua y san Diego de Alcalá. La presencia, en la cúpula de La Aguilera, de los tres últimos, parecería estar justificada por el importante papel que desempeñaron en el desarrollo de la orden franciscana (san Antonio), como teólogo y biógrafo del fundador (san Buenaventura) y como impulsor de la reforma (san Diego).

No obstante lo anterior, y pese a que toda la bibliografía consultada coincide en que son estos cuatro los santos representados, tenemos ciertas reservas en compartir la identificación de san Diego de Alcalá, por las razones que apuntaremos al describir la pintura.

Según entramos en la iglesia, en las pechinas que comunican la nave con cúpula, encontramos los lienzos de *San Francisco* (a la derecha) y a *San Antonio* (a la izquierda), mientras que en las dos pechinas restantes, que comunican con la capilla de san Pedro Regalado, se localizan las pinturas de *San Buenaventura* (a la derecha) y *San Diego de Alcalá* (a la izquierda). Como es claramente apreciable, la obra que representa a san Buenaventura es muy diferente al resto; por razones y en fecha que se desconoce, sustituyó al original y, dado que nada se sabe de cómo era, hemos optado por no estudiarla de forma individualizada:



San Francisco



San Antonio



San Diego



San Buenaventura

La bibliografía apenas cita de pasada estas pinturas y los datos de que dispone el Santuario no incluyen información de las mismas; por dicho motivo, y dada la ubicación de los lienzos, no nos es posible facilitar sus medidas pero calculamos que, aproximadamente, sus dimensiones son 250x150 cm. Su estado de conservación es deficiente, presentado bastantes pérdidas de capa pictórica, así como diversos cortes en los lienzos; por ello, así como por la altura a la que se ubican, no es posible asegurar si están o no firmadas.

¹⁵⁴ MÂLE, Emile: *El arte religioso de la contrarreforma*. Ediciones Encuentro, Madrid 2001, 452.

Desde un punto de vista estilístico, las tres obras responden a un mismo planteamiento: las figuras de los efigiados están representadas de perfil, giradas hacia la nave de la iglesia, llenando casi por completo el lienzo; están iluminadas desde la derecha, creando profundas sombras en los pliegues de los ropajes y en el paisaje que las rodea. También sus composiciones son muy semejantes: cerradas a espaldas del santo, bien con un árbol (*San Francisco* y *San Antonio*) o con un edificio (*San Diego*), mientras que la perspectiva se abre con un paisaje por el lado hacia el que están girados los personajes. Por el contrario, en la pintura que representa a san Buenaventura, el santo se nos muestra casi frontal, la luz es cenital y la perspectiva se abre a espaldas del santo, mientras que un montículo más cercano a su cabeza cierra la composición por este lado.

Cromáticamente, las obras destacan por los tonos marrones y ocre, obligados por el color de los ropajes franciscanos pero potenciados por las gamas empleadas en el paisaje en el que se insertan las figuras, de forma similar a otras obras de Zorrilla anteriormente estudiadas, pudiéndose hablar casi de monocromía, apenas rota por las pinceladas de verde que sugieren la presencia de árboles y arbustos y por el azul del celaje, muy difuminado con toques rosáceos.

Si bien la importancia dada al dibujo todavía es grande, estando las figuras muy perfiladas, podemos notar ya una mayor fluidez en la pincelada, que se hace más suelta, llegando a dar la impresión de que estamos ante una pintura mural y no ante un lienzo, libertad que quizá se permitió el pintor al saber la ubicación donde iban a situarse los cuadros ya que, con la distancia, el espectador percibe una obra mucho más compacta que lo que vería si la tuviese más cerca.

SAN FRANCISCO DE ASÍS, h. 1712



San Francisco de Asís

Como indicábamos párrafos atrás, la imagen de san Francisco (h.1182-1226)¹⁵⁵, fundador de la orden de frailes menores o franciscanos, cuyos principios habían sido recuperados por la reforma villacreciana, ocupa el lugar que le corresponde, en una parte tan principal del santuario como es en el punto de unión de la iglesia y de la capilla dedicada al santo titular del mismo. Intentar, siquiera, acercarnos a lo que supone la figura de san Francisco de Asís excedería los límites de este trabajo, incluso si sólo nos refiriéremos a las representaciones artísticas de su imagen, por lo que forzosamente debemos limitarnos a describir la escena mostrada en esta pintura.

El Santo está perfectamente identificado por los estigmas que vemos tanto en la mano como en ambos pies, aunque por el deterioro de la pintura estos últimos no se aprecian con nitidez. Viste el hábito de la Orden, con el cordón de tres nudos alegóricos a los votos de pobreza, castidad y obediencia, está tonsurado y se le ha representado con una pequeña barba. El nimbo de santidad sobre su cabeza está apenas insinuado con un ligero trazo, de forma elíptica, con una estrella en el centro, forma empleada por Zorrilla en otras obras.

San Francisco aparece abrazando un sencillo crucifijo de madera, uno de los atributos que frecuentemente le acompañan, especialmente a partir de la Contrarreforma, cuando se potencia su representación como penitente.

Asimismo, en el paisaje, al fondo a la derecha, el artista ha representado un montículo del que surge una cascada, haciendo alusión, quizá, al milagro realizado por san Francisco cuando “por un paraje solitario se encontró con un aldeano extenuado de sed. El santo oró, y en aquel preciso instante delante de ellos brotó un manantial de agua”¹⁵⁶, por lo que se le compara con Moisés, siendo una escena representada desde el siglo XIV, al aparecer en uno de los frescos de la basílica de Asís.

¹⁵⁵ Canonizado en 1228 por Gregorio IX.

¹⁵⁶ VARAZZE, Jacopo da: *La leyenda áurea* (h.1265). Alianza forma, Madrid 1992, II, 642.

SAN ANTONIO DE PADUA, h. 1712



San Antonio de Padua

Al igual que decíamos de san Francisco, hacer siquiera una aproximación a la figura de san Antonio de Padua (1195-1231)¹⁵⁷ sería labor en exceso compleja para nuestros fines, al ser, tras el fundador de la Orden, el más popular de los santos franciscanos, especialmente a partir del siglo XV gracias a los sermones de san Bernardino de Siena; por ello, también ahora, nos vemos obligados a ceñirnos únicamente a la representación realizada por Zorrilla.

Su presencia en la cúpula del santuario de La Aguilera está claramente justificada por la especial devoción que los reformadores villacrecianos sintieron hacia este santo, amigo y discípulo de san Francisco: a su advocación dedicaron una de sus primeras fundaciones, la del convento de La Cabrera y en el convento Domus Dei la llamada capilla de Gloria, con el retablo conteniendo las reliquias de los primeros santos del cristianismo, aunque popularmente se la conoce con este nombre, tenía la denominación de capilla de San Antonio.

Asimismo, los retablos que adornan la capilla están dedicados al titular (a modo de transparente), a san José y a san Antonio y, por último, uno de los relieves que adornaban el sepulcro encargado por la reina Isabel, representa a san Antonio de Padua y a san Pedro Regalado flanqueando a san Luis Obispo.

¹⁵⁷ Canonizado en 1232 por Gregorio IX concediéndole el título de doctor, ratificado por Pío XII el 19 de enero de 1946 al proclamarle Doctor de la Iglesia. Aunque éste es el nombre por el que todos conocemos al Santo, los exégetas consideran más correcto llamarle san Antonio de Lisboa, por su lugar de origen.

La representación se ajusta a la imagen más conocida, especialmente divulgada a partir de la Contrarreforma: san Antonio, que viste el hábito franciscano sujeto con el cordón, aparece con el Niño Jesús en sus brazos, a quien sostiene con un paño para no profanar su sagrado cuerpo tocándolo con sus manos.

Esta iconografía corresponde al hecho narrado por sus hagiógrafos: estando el santo cerca de la ciudad de Podio, en Francia, el devoto que le había dado alojamiento se levantó por la noche y vio que la estancia en la que se encontraba

“estaba llena de extraordinarios resplandores: avivóse con esta extrañeza su curiosidad, y vió un niño hermosísimo puesto sobre la mesa del estudio, con quien el santo se regalaba con dulcísimas y amorosas caricias, y que con él en los brazos se quedaba absorto y elevado”¹⁵⁸.

Aunque lo más común es decir que tuvo una visión en la que la Virgen le entregaba al Niño Jesús, y de hecho, muchas son las representaciones que repiten esta escena, lo más frecuente es que, como sucede en esta pintura, la imagen mostrada es la del Santo sosteniendo en sus brazos al Niño.

El Niño, gordezuelo, sonrosado, de rizos rubios de los que surgen las potencias, sostiene con su mano derecha el globo terráqueo, coronado por una cruz, mientras que con la mano izquierda acaricia la barbilla del Santo, se nos muestra completamente desnudo, apenas cubierto por el paño utilizado para sostenerlo.

Por lo que respecta a san Antonio, aparece con un aspecto sumamente juvenil, con una cara sonrosada y lozana; sin duda el modelo empleado por el pintor le hubiera hecho merecedor de las críticas del autor de *El pintor cristiano y erudito*, al no ajustarse con la imagen que él considera la correcta: “de edad verdaderamente varonil ... fatigado por los muchos trabajos de su predicación y casi extenuado por los ayunos y áspera penitencia”, al igual que considera “ajeno a la gravedad y modestia cristiana” la desnudez del Niño Jesús¹⁵⁹.

Asimismo, no deja de sorprender que no se aprecie la tonsura -aunque el modelo de peinado hace suponer que sí la tuviese- y que, pese a que san Antonio había sido canonizado tan sólo un año después de su muerte, la figura que vemos en la pintura no lleva nimbo.

¹⁵⁸ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, III, 83.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 84.

¿SAN DIEGO DE ALCALÁ? ¿SAN PEDRO REGALADO? ¿BEATO JUAN DUNS ESCOTO?, h. 1712



¿San Diego?

Todos los textos que citan esta pintura la describen como *San Diego*; sin embargo, al examinar detenidamente determinados elementos que aparecen en la obra, llegamos a la conclusión de que no es éste el santo representado.

No obstante, en caso de que hubiese sido san Diego, su inclusión en la cúpula de La Aguilera estaría justificada por ser uno de los santos franciscanos que suelen formar parte del cortejo que acompaña a san Francisco en las series de miembros de la Orden. Si san Buenaventura o san Antonio fueron importantes “por el saber y la elocuencia”, san Diego de Alcalá (finales del siglo XIV-1463)¹⁶⁰ fue uno de los que destacaron “por la fe y la caridad, los verdaderos discípulos de san Francisco, pobres, humildes, castos”¹⁶¹.

Muchos fueron los milagros por él protagonizados pero, sin duda, el que más se ha reproducido es el que recoge el momento en que, habiendo tomado unos panes de su convento para dárselos a los pobres, tras ser descubierto por el hermano portero, al abrir su delantal, los panes se habían convertido en rosas.

En la pintura que mostramos, la imagen representada viste el hábito franciscano aunque, en lugar de estar sujeto por el cordón como en las obras

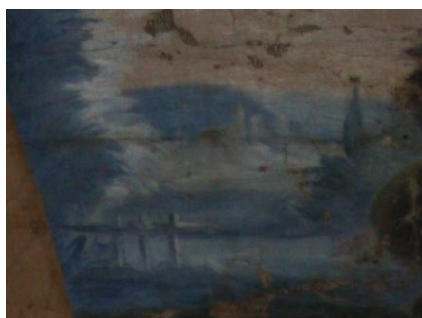
¹⁶⁰ Canonizado por Sixto V en 1588. Aunque popularmente se le conoce por este nombre (justificado por haber fallecido en Alcalá de Henares) quizá sería más correcto utilizar el de san Diego de San Nicolás, por haber nacido en San Nicolás del Puerto, provincia de Sevilla.

¹⁶¹ MÂLE, Emile: *Op.cit.*, 454.

anteriores, en este caso lo que lleva es un rosario. A sus pies, un cesto con panes, que podría relacionarse con el milagro anteriormente aludido, si bien no es en modo alguno la forma habitual de representarlo:



¿San Diego? (detalle)



¿San Diego? (detalle)

Pero, en el paisaje que se abre a la derecha del santo, el pintor ha representado tres cruces en primer término y, también, al fondo, se vislumbra una arquitectura que recuerda la de un monasterio, elementos que no hemos localizado en ninguna otra representación de san Diego.

Por todo ello, lógicamente nos preguntamos ¿quién es el personaje representado?; un nombre viene a nuestra mente: san Pedro Regalado, titular del Santuario donde se ubican las pinturas, por lo que, lógicamente, la presencia de un cuadro a él dedicado estaría sobradamente justificada. Si fuese así, los cuadros elegidos se dedicarían a dos santos de los primeros momentos de la Orden, a su principal teólogo y a uno de los principales impulsores de la reforma.

Los atributos que acompañan a la figura: rosario, panes, cruces y un monasterio forman parte de la iconografía del Regalado, aunque el primero es común a otros religiosos franciscanos.

Cuando hablamos de su vida ya indicamos que también tomó unos panes del convento para dárselos a los pobres, que igualmente se metamorfosearon de forma milagrosa en rosas, por lo que a veces se confunde su iconografía con la de san Diego; asimismo, un milagro que ha sido repetidamente representado es el que recoge el momento en que san Pedro Regalado se incorpora de su tumba para dar pan a un hambriento. Por ello, que aparezca un cesto con este alimento a sus pies no debe sorprendernos.

También formaría parte de su iconografía la presencia de las cruces, pues como indicamos al hablar del lienzo del museo de Valladolid, era frecuente verlo realizando el Vía crucis en el cerro del Águila.

En cuanto a la presencia de una construcción al fondo del paisaje, debemos asociarla al edificio que aparece detrás del santo, aludiendo, quizá, a su función como vicario de las dos principales fundaciones de la Reforma, los conventos del Abrojo y de La Aguilera.

Sin embargo, el rostro que vemos nos impide afirmar con rotundidad que sea san Pedro Regalado el representado, pues sus rasgos no se corresponden con los habituales que, recordemos, nos ofrecen la imagen de una persona calva y descarnada, con huellas físicas de la austeridad en que vivía y de las penitencias a que se sometía. Sin embargo, la que aquí vemos no se ajusta en absoluto a lo indicado, al tratarse de un hombre joven, con pelo (al igual que en san Antonio, no se aprecia la tonsura), sin nimbo -en este caso podría estar justificado porque todavía no se le había canonizado- en el que el único rasgo destacable es una nariz prominente:



¿San Diego? (detalle)

Un último, e importantísimo, aspecto que debemos tratar es el de la filacteria que recoge las palabras pronunciadas por el personaje representado: *DIGNAREMELAV...*, en letras capitales y sin separación entre las palabras pero que, sin duda, se corresponden a los versos de la oración *Salve, reina de los cielos*, una de las antífonas medievales marianas que se rezaba después de cada una de las horas canónicas, sobre todo tras completas, entre la fiesta de la Presentación de Jesús en el templo (2 de febrero) y el miércoles de Semana Santa:

*“Ave, Regina Caelorum,
Salve, radix, salve, porta
Ex qua mundo lux est orta.
Gaude, Virgo gloriosa
Super omnes speciosa,
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.
Dignare me laudare te, Virgo sacrata
Da mihi virtutem contra hostes tuos”.*

La presencia de estas palabras en boca del religioso es un argumento más para descartar que se trate de san Diego quien, en el trance de su muerte, abrazó una cruz de madera diciendo “Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, etc.” Palabras que pronunciadas por su boca, causaron no poca admiración á los circunstantes, que nunca habian oido proferir palabra alguna latina á este humildísimo lego”¹⁶².

Sabemos que estas palabras eran las empleadas por el beato Juan Duns Escoto (h. 1265-1308) siempre que pasaba ante una imagen de la Virgen. Este religioso destacó como teólogo, llegando a ser definido como “el perfeccionador de San Buenaventura”¹⁶³, así como firme defensor de la inmaculada concepción de María.

Aunque su beatificación se demoró hasta el 20 de marzo de 1993, cuando fue proclamada por Juan Pablo II, se le veneraba como santo desde siglos atrás, lo que justifica la inclusión de su imagen en representaciones franciscanas, como la realizada por el pintor Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla (1734-1738) quien, en el marco de la obra incluye la salutación aludida; o el lienzo conservado en el monasterio orensano de San Francisco¹⁶⁴.

Por ello, el lienzo de La Aguilera ¿podría representar al beato escocés?. No lo sabemos, sólo podemos añadir que sus biógrafos lo describen como un mancebo imberbe y que los primeros procesos para pedir su beatificación se fechan en 1706, muy cercanos, por tanto, a la realización de nuestras pinturas, aunque ninguno de los atributos anteriormente señalados (pan, cruces, edificios) parece formar parte de su iconografía.

En cualquier caso, su filosofía sería sobradamente conocida en La Aguilera y, sin duda, compartida por san Pedro Regalado, quien se distinguió “por su amor y acendrada devoción á la Santísima Virjen María, de cuya inmaculada Concepción fue uno de los más acérrimos defensores”¹⁶⁵, lo que justificaría que se le hubiese representado pronunciando la salutación *Dignare me laudare te, Virgo sacrata*¹⁶⁶.

¹⁶² INTERIAN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, III, 273.

¹⁶³ MARTÍN ABAD, Joaquín: *Año cristiano*, XI, 163.

¹⁶⁴ MONTERROSO MONTERO, Juan M.: “Entre el dogma y la devoción. Pintura, literatura sacra y vida conventual franciscana”. *Quintana* nº 4 (2005), 165-182. Reproduce la imagen en 167.

¹⁶⁵ SANGRADOR VITORES, Matías: *Op.cit.*, 90.

¹⁶⁶ Como simple curiosidad, queremos añadir que la salutación *Dignare me laudare te, Virgo sacrata* aparece, de forma reiterada, en el auto sacramental *El santo rey don Fernando*, de Calderón de la Barca, autor del que más adelante nos ocuparemos.

Tras este periplo por tierras castellanas, tenemos documentado a Francisco Zorrilla de nuevo en Madrid en octubre de 1713. Todavía los años siguientes, hasta el final de la contienda, serán tiempos difíciles, impidiendo con ello que se acometan empresas artísticas de importancia. Qué duda cabe que los pintores seguirían trabajando, pues de ello dependía su sustento, pero seguramente estarían ocupados en encargos de índole menor, en su mayoría realizados para particulares, lo que dificulta su localización.

No obstante lo anterior, para el caso de nuestro pintor, tenemos una serie de obras realizadas en los años finales de este periodo, 1714 y 1715, una de ellas firmada y fechada. Se trata del lienzo de *San Vicente Ferrer y san Antonio abad*, de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Portillo (Valladolid) y de un estandarte pintado con las imágenes de la *Inmaculada Concepción y Cristo crucificado*.

El motivo de haber agrupado estas obras es por creer que, en los tres casos, el comitente directo o indirecto fue la misma persona: Feliciano Cojeces de Velasco, personaje que apenas si presentamos en el capítulo dedicado a la clientela de Francisco Zorrilla y a quien ahora queremos recoger con más detalle.

Nació don Feliciano Cojeces de Velasco el día 24 de mayo de 1677 en Aldeamayor de San Martín (Valladolid), en cuya iglesia parroquial fue bautizado el 5 de junio de dicho año¹⁶⁷. Hacia 1693 se trasladó a Madrid, en cuya iglesia de Santa Cruz contrajo matrimonio el 28 de diciembre de 1700 con María Sánchez Organero¹⁶⁸; el 14 de noviembre, cuando se abrió su expediente matrimonial, se encontraba preso, pero en el documento no se indican los motivos por los que estaba en la cárcel¹⁶⁹. Fruto del matrimonio nacerían Silvestre¹⁷⁰, Antonia (bautizada el 16 de abril de 1703¹⁷¹), Domingo (17 de agosto de 1706¹⁷²), Manuel Isidro (30 de mayo de 1709¹⁷³) y Vicente (25 de abril de 1712¹⁷⁴).

Desde octubre de 1701 hasta su muerte en 1759 ejerció como escribano del Rey, tanto en Madrid como en Aldeamayor, donde protocolizó algunos instrumentos que aparecen intercalados entre los de Madrid.

¹⁶⁷ A.D.Va.: Aldeamayor de San Martín: *Libro de bautismos 1656-1739*, 71v.

¹⁶⁸ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de matrimonios 1678-1707*, 446v.

¹⁶⁹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3442, 10.

¹⁷⁰ Su bautismo no consta en los archivos parroquiales de Santa Cruz, Santa María, San Sebastián, Santos Justo y Pastor, San Ginés, San Andrés de Madrid ni de Aldeamayor de San Martín, aunque en todos los documentos él declara ser natural de Madrid.

¹⁷¹ A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de bautismos 1698-1711*, 176v.

¹⁷² Ibidem, 314.

¹⁷³ Ibidem, 427v.

¹⁷⁴ A.D.Va.: Aldeamayor de San Martín: *Libro de bautismos 1656-1739*, 206.

Según él mismo acredita, en un documento que se incluye entre las escrituras por él protocolizadas¹⁷⁵, en julio de 1710 se trasladó a vivir a Aldeamayor cuando, a causa de la guerra, la Corte se instaló en Valladolid. Esperó en su tierra la conclusión de la contienda, ejerciendo de escribano en su villa natal, de la que llegaría a ser corregidor en 1712. Regresó a Madrid el 5 de octubre de 1713 pero, a finales de ese mismo mes, volvió a Aldeamayor para convalecer de una enfermedad, no retornando a Madrid hasta febrero de 1714.

Nada sabemos acerca de la grave enfermedad que tuvo que sufrir, pero pensamos que pudo estar motivada por algún tipo de epidemia, quizá consecuencia de la guerra, pues según la información que él mismo nos proporciona estuvo enfermo de octubre de 1713 a febrero de 1714, su madre falleció el 22 de octubre de 1713¹⁷⁶ y en fechas no muy lejanas también murieron dos de sus hijos. En cualquier caso, lo cierto es que debió de regresar de su tierra bastante recuperado, pues vivió hasta 1759, sobreviviendo a ocho de los nueve hijos que tuvo con sus sucesivas esposas.

El 12 de junio de 1715 se abrió el expediente matrimonial entre Feliciano Cojeces y Teresa de Castro¹⁷⁷, por el que sabemos que María Sánchez Organero había fallecido hacía tres meses, siendo enterrada en el hospital de la Pasión, si bien el matrimonio era parroquiano de la iglesia de san Miguel de Madrid¹⁷⁸ por vivir en la calle de Toledo, en casas de Domingo Macorre desde hacía un año, es decir, desde su regreso de Aldeamayor; poco después, el 28 de agosto de 1715, tuvo lugar su enlace con la citada Teresa de Castro, hija de la casa de San José y que vivía en el colegio de niñas de Nuestra Señora de la Paz, donde se celebró la ceremonia¹⁷⁹, para el que trabajaba el escribano, dando fe a los documentos y cuentas presentados por los responsables del Colegio.

El 20 de julio de 1716 la pareja otorgó su testamento, declarando como herederos a los hijos que quedaban vivos de su primer matrimonio (Silvestre, Domingo y Manuel), así como al póstumo que naciera, pues Teresa de Castro estaba encinta en ese momento¹⁸⁰. No sabemos con exactitud si la criatura nació viva o muerta, pues los documentos posteriores no son claros al respecto, refiriéndose a ella de forma un tanto oscura.

¹⁷⁵ En el anexo documental hemos transcrito íntegramente tan interesante documento.

¹⁷⁶ A.D.Va.: Aldeamayor de San Martín: *Libro de difuntos 1645-1723*, s/f.

¹⁷⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3619, 18.

¹⁷⁸ No disponemos de su partida de defunción, al no conservarse los archivos de la iglesia de San Miguel.

¹⁷⁹ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1711-1720*, 173.

¹⁸⁰ A.H.P.: Protocolo 13013 (Francisco Ruiz Zorzano), 73-74v.

El 24 de noviembre de ese mismo año de 1716, se abrió un nuevo expediente para el matrimonio de Feliciano con Maria Nicolasa Pendones¹⁸¹, documento por el que sabemos que Teresa de Castro había fallecido hacía un mes, quizá a consecuencia del parto, siendo enterrada en la iglesia de San Miguel; el 4 de diciembre Feliciano Cojeces otorgó carta de pago y recibo de dote a favor de María Nicolasa Pendones¹⁸², otra de las niñas del colegio de Nuestra Señora de la Paz, por importe de 2.843 reales de vellón, no encontrando pintura alguna entre los bienes aportados por la novia; por lo que respecta al escribano, afirma que su capital está formado por ropa blanca, vestidos, y menaje doméstico, así como diferentes bienes raíces en Aldeamayor (casas, tierras y viñas) que estaban al cuidado de Clara Cojeces, su hermana. El matrimonio se celebró unos días más tarde, el 8 de diciembre¹⁸³.

El 17 de diciembre de 1717 otorgó testamento junto a su mujer¹⁸⁴, declarando como herederos a los tres hijos que quedaron de su primer matrimonio, y al póstumo que naciera de Nicolasa Pendones que, a la sazón, estaba embarazada. En esta fecha, entre los bienes de Feliciano Cojeces había, al menos, una pintura, que legaba a su mujer, un lienzo de “Nuestra Señora de la Concepción, con marco dorado, que tiene en su casa”¹⁸⁵, sin aportar más datos.

Suponemos que el primer hijo de este matrimonio sería Nicolás Patricio y que nacería en 1718, si bien no hemos localizado su partida de bautismo -quizá porque siguieran siendo parroquianos de San Miguel-, aunque sí la de los otros dos hijos habidos de la pareja: Sebastián (31 de enero de 1721¹⁸⁶) y Leandra Isabel María (4 de julio de 1723¹⁸⁷).

Por las partidas sacramentales, comprobamos que Feliciano Cojeces y su familia mudaron frecuentemente de domicilio, aunque muy pronto contó con vivienda propia al haber comprado “un sitio herial en la calle de la Comadre y en él labró una casa que le costó onze mill reales poco más o menos”, disponiendo igualmente de otras casas en la calle del Humilladero de san Francisco, en las que vivió su hijo Manuel, y la familia de éste tras su muerte¹⁸⁸.

Sin que se precisen los motivos que le llevaron a ello, el 8 de mayo de 1738 otorgó testamento ante sí mismo, documento en el que hace una serie de

¹⁸¹ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3634, 11.

¹⁸² A.H.P.: Protocolo 15475 (Gaspar de Beyzama), 5-6v.

¹⁸³ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1711-1720*, 230.

¹⁸⁴ A.H.P.: Protocolo 15476 (Gaspar de Beyzama), 8-10v.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 10.

¹⁸⁶ A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1718-1722*, 244v.

¹⁸⁷ A.P.SJP.: *Libro de bautismos 1722-1726*, 65.

¹⁸⁸ A.H.P.: Protocolo 16922 (Francisco García Colomo), 12-12v.

precisiones sobre los gastos que había realizado para procurar el sustento de sus hijos¹⁸⁹.

El 17 de junio de 1751 falleció Nicolasa Pendones y el 8 de enero de 1753 se protocoliza la partición de sus bienes entre Feliciano Cojeces y su hijo Nicolás Patricio¹⁹⁰, documento por el que sabemos que en esta fecha únicamente vivían dos de sus hijos¹⁹¹, Silvestre, el mayor, y el citado Nicolás Patricio, quien fallecería poco después, en 1755¹⁹².

El 17 de septiembre de 1759 falleció Feliciano Cojeces de Velasco en Madrid¹⁹³; de toda su extensa progenie, únicamente su primogénito le sobrevivió, pues Silvestre Cojeces de Velasco todavía estaba vivo en 1781¹⁹⁴.

¹⁸⁹ A.H.P.: Protocolo 14602 (Feliciano Cojeces de Velasco), 112.

¹⁹⁰ A.H.P.: Protocolo 16922 (Francisco García Colomo), 11-23v.

¹⁹¹ De los dos hijos restantes del primer matrimonio, Domingo contrajo matrimonio el 3 de octubre de 1726 con Manuela Fernández (A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1720-1727*, 348v.) y con María Capelo el 23 de julio de 1735 (A.P.SG.: *Libro de matrimonios 1725-1742*, 273); de ninguno de los dos enlaces dejó descendencia. Aparece como testigo en un buen número de escrituras otorgadas en el oficio de su padre, con quien seguramente trabajaría como ayudante. El 28 de septiembre de 1721 entró como aprendiz de pasamanero con Sebastián Benítez, por un periodo de cuatro años (A.H.P.: Protocolo 14597 (Feliciano Cojeces de Velasco), 1200), si bien el 5 de marzo de 1733 su padre le compró una vara de alguacil, por importe de 5.000 reales, cargo “que ejerció durante su vida” según se indica en diversos documentos de la testamentaría de su padre siendo uno de los alguaciles que aparece en los autos contra el pintor Francisco Meléndez por intento de asesinato. Murió el 29 de marzo de 1748 (A.P.SS.: *Libro de difuntos 1746-1751*, 238v).

Manuel Isidro casó el 23 de marzo de 1727 con Nicolasa García (A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1720-1727*, 374), con quien tuvo una hija llamada Ana. Aparece igualmente como testigo de las escrituras otorgadas por su padre. No podemos precisar su profesión, pues los documentos no lo aclaran, indicando únicamente que su padre le había entregado 300 reales, quizá para que se abriera camino en algún negocio, o acaso para ayudarle a subsistir, pues el 26 de marzo de 1730 hizo declaración de pobre, debiendo de fallecer poco después.

¹⁹² A.P.SA.: *Índice de difuntos 1701-1800*. Había contraído matrimonio con Jerónima Vázquez, con quien tuvo dos hijas, Felipa y Juana. Trabajó igualmente en la escribanía de su padre y también ejerció de alguacil de Corte, vara que fue adquirida por su padre “en dos mill quatrocientos reales”, formando parte de la hermandad de los Siete Dolores (A.H.P.: Protocolo 16922 (Francisco García Colomo), 12).

¹⁹³ A.P.SA.: *Índice de difuntos 1701-1800*; aunque a causa del incendio sufrido por la parroquia en 1936 únicamente se conservan los libros índices, en este caso podemos precisar que su partida de defunción se había consignado en el libro 6º, 53v.

¹⁹⁴ El 11 de noviembre de 1733 se celebró la ceremonia de velaciones de su matrimonio con Mariana de Madrid (A.P.SS.: *Libro de matrimonios 1729-1737*, 194), fallecida en 1743, con quien tuvo un hijo, Silvestre Eustaquio nacido en 1734.

Sabemos que Feliciano gastó 50 doblones en el examen de su hijo como escribano y notario apostólico, puesto que ejercería en Madrid, desde abril de 1729 y, desde abril de 1753 hasta, por lo menos, el 31 de diciembre de 1781, en Paracuellos del Jarama (Madrid), estando las últimas escrituras firmadas por su hijo Silvestre Eustaquio, quien venía actuando como testigo de ellas desde 1754 (A.R.CM.: Legajos de Paracuellos, escribano Silvestre Cojeces de Velasco). Seguramente moriría en dicha localidad, pero el archivo parroquial desapareció en la pasada guerra civil.

La partición de sus bienes entre su hijo y nietos se llevó a cabo el 24 de marzo de 1760¹⁹⁵, en cuyo inventario sólo aparecen dos pinturas, un *Santo Cristo de Burgos* y un *Ecce Homo*, valorados en 60 y 12 reales respectivamente, cuya autoría no se indica.

A pesar de que vivió en Madrid hasta el final de sus días, no rompió los vínculos con su tierra, constándonos que en 1738 encargó la venta de unas tierras de su propiedad en Aldeamayor¹⁹⁶ para que, con lo obtenido, se hiciese un calvario de piedra y se arreglase el cementerio¹⁹⁷; pensamos que tal decisión pudo estar motivada porque en dicho cementerio no sólo estaban enterrados sus padres y otros parientes sino que, probablemente, también lo estaban dos de los hijos habidos en su primer matrimonio, Antonia y Vicente, lo que nos conduce al motivo por el que Feliciano Cojeces estableció contacto con Francisco Zorrilla.

Sabemos que estos dos niños habían nacido, respectivamente, en Madrid y Aldeamayor de San Martín el 16 de abril de 1703 y el 25 de abril de 1712, falleciendo antes del 20 de julio de 1716, pues en el poder para testar otorgado por su padre en esa fecha no figuran, creyendo que pudieron morir en octubre de 1713, probablemente en Aldeamayor¹⁹⁸, fecha coincidente con el fallecimiento de su abuela y de la enfermedad de su padre.

En febrero de 1714 Feliciano Cojeces regresó a Madrid, una vez repuesto de sus dolencias y, en nuestra opinión, encargó una pintura en memoria de sus hijos recientemente fallecidos: el lienzo de *San Vicente Ferrer y san Antonio abad*, contactando seguramente con nuestro pintor a través de los hermanos Juan Antonio y Manuel Gómez Zorrilla, quienes venían actuando como testigos en su oficio, por lo menos, desde 1703, siendo este último el designado como testamentario de sus bienes en el poder para testar otorgado por Francisco Zorrilla y Manuela Tagle en julio de 1714 ante el propio Feliciano Cojeces.

¹⁹⁵ A.H.P.: Protocolo 16929 (Francisco García Colomo) 126-152v.

¹⁹⁶ Seguramente no eran éstas todas las propiedades que tenía en su lugar de origen, pues el *Diario noticioso* de 22 de marzo de 1758 publica el siguiente anuncio “Se vende una Hacienda, sita en el Lugar de Aldea-mayor, tres leguas distante de Valladolid, que se compone de tierras de Pan-llevar, viñas, y una casa, con corral, lagar y con puertas grandes para los carros; darán razon, en esta Corte, en casa de Don Feliciano Cogeces, que vive en la calle del Humilladero, frente de la Iglesia de los Irlandeses, en el quarto baxo”.

¹⁹⁷ A.H.N.: Clero, libro 16132, 121. En los libros de la iglesia consta la fecha de 1738, pero la escritura de venta no se formalizó hasta el 3 de diciembre de 1741 (A.H.P.: Protocolo 14602 (Feliciano Cojeces de Velasco), 189-189v.).

¹⁹⁸ Aunque no hemos localizado en el archivo parroquial ningún difunto llamado Antonia ni Vicente Cojeces, queremos precisar que el libro de difuntos es un tanto anárquico pues los niños aparecen en los índices alfabéticos ordenados por la “e” (el hijo de), “l” (la hija de), “h” (hijo), “p” (párvulo) o incluso “c” (criatura). Por otro lado, en el caso de que los niños hubiesen fallecido en Madrid, tampoco podemos precisar las fechas, pues recordemos que a su vuelta de Aldeamayor, el domicilio familiar estaba en la calle de Toledo, parroquia de San Miguel.

Él, que había sido corregidor en Aldeamayor, fue miembro de varias de sus cofradías y mantuvo constantes vínculos con sus paisanos, ocupándose de protocolizar muchas de las escrituras por ellos requeridas, sin duda tuvo noticias de que en la cercana villa de Portillo se pensaba decorar la iglesia parroquial de Santa María, favoreciendo el contacto entre Francisco Zorrilla y el cabildo o cofradía, por lo que preparándose para el viaje, el pintor otorgaría el citado poder para testar.

Por último, estando en Portillo realizando la decoración de la iglesia, seguramente recibiría el encargo de pintar un estandarte con la *Inmaculada Concepción* y *Cristo crucificado*, obra que fue firmada y fechada en 1715.

Una vez establecida la cronología de las citadas obras, pasemos a estudiarlas de forma individualizada.

SAN VICENTE FERRER Y SAN ANTONIO ABAD (iglesia parroquial, Aldeamayor de San Martín) 1714



San Vicente Ferrer y san Antonio abad

Óleo sobre lienzo (42x56'5 cm.), se encuentra en la sacristía de la iglesia parroquial de Aldeamayor de San Martín (Valladolid). La primera vez que tuvimos la oportunidad de estudiar la pintura, para su inclusión en nuestra tesis de licenciatura, la obra presentaba algunos deterioros, con pérdidas de capa pictórica;

Restaurada entre los años 2004 y 2005¹⁹⁹, el resultado de los trabajos queda patente si la comparamos con la imagen siguiente, tomada antes de hacerse esos trabajos:



San Vicente Ferrer y san Antonio abad, antes de la restauración

Como vemos, no sólo la restauración ha corregido las pérdidas de capa pictórica, sobre todo en la figura de san Vicente, sino que la limpieza del lienzo permite apreciar el interesante juego cromático y lumínico realizado por nuestro pintor. De suma importancia es que la obra conserve el marco original, donde figura escrito el nombre del donante.

La pintura no aparece citada en los catálogos antiguos: Ponz no pasó por esta localidad y Madoz se limita a describir la arquitectura de la iglesia y que, aparte del altar mayor tiene cinco más laterales, añadiendo que cuenta con “ornamentos puramente los precisos”²⁰⁰.

Mayor interés es que tampoco aparece en el inventario realizado con motivo de la visita pastoral del año 1713, donde aparte de los objetos litúrgicos y alhajas que suelen incluirse en documentos similares, también se recogen los distintos retablos, efigies y pinturas de la iglesia²⁰¹, ausencia que viene a confirmar que llegó a la iglesia después de dicho año.

Por tanto, debemos esperar al catálogo monumental de la provincia de Valladolid para tener las primeras noticias de esta obra, figurando como:

¹⁹⁹ La restauración corrió a cargo de la empresa Restaurolid Ibérica S.L. Tras detectar “deformaciones, suciedad y faltas en capa pictórica, craquelado” se le sometió al siguiente tratamiento: “Colocación de bordes, sustitución del bastidor, limpieza de capa pictórica, estucado, reintegración de faltas, protección final. Tratamiento y restauración del marco”.

²⁰⁰ MADOZ, Pascual: *Op.cit.*, I, 29.

²⁰¹ A.D.Va.: Aldeamayor de San Martín: *Libro de visita general y cuentas de la iglesia de San Martín (1633-1717)*, s/f.

“Pintura madrileña, de fines del siglo XVII, obra de algún seguidor de Francisco Rizi. Representa a San Vicente Ferrer y a San Antonio Abad, es de pequeño tamaño y lleva en el marco el nombre de su donante: Soy de Don Feliciano Cojezes”²⁰².

La obra fue expuesta en la muestra *Del olvido a la memoria*, celebrada en el palacio Pimentel de Valladolid, para dar a conocer diversas obras del patrimonio vallisoletano que habían sido restauradas en los años 2004 y 2005²⁰³; en el catálogo de la exposición aparece como anónimo madrileño, fechándose en el último tercio del siglo XVII, facilitando unas medidas (0,50x0,70) no coincidentes con las tomadas por nosotros, quizá por haberse incluido el marco, y repitiendo que éste presenta una inscripción con la leyenda “Soy de Feliciano/Cojezes” cuando, en realidad, como puede apreciarse en las imágenes que mostramos, lo que dice es “A DEVOCION DE FELICIANO COGEZES”.

Por último, no deja de ser sorprendente que en la página web moimunanblog.wordpress, dedicada a san Vicente Ferrer, al parecer realizada el 5 de abril de 2014, una de las seis imágenes incluidas sea precisamente ésta y tras su restauración; sirviendo de ilustración a la biografía del Santo, los únicos datos artísticos que aparecen en dicha página son que se trata de una obra anónima madrileña del siglo XVIII.

Al igual que en otras obras de Zorrilla anteriormente estudiadas, nos encontramos ante una composición muy equilibrada, en la que prácticamente podemos establecer dos mitades, como si fuesen dos pinturas independientes, una dedicada a cada santo pero, al mismo tiempo, estando ambas escenas perfectamente trabadas, relacionándose entre sí por el contraste creado: así, se ha representado a san Vicente joven, de pie, girado hacia nuestra izquierda y mirando hacia arriba, mientras que san Antonio, anciano, está sentado, con el cuerpo extendido hacia nuestra derecha y mirando hacia abajo, siendo también distintos los fondos de paisaje: vacío, a la izquierda del primero y con vegetación, a la derecha del segundo.

Desde el punto de vista del dibujo, las figuras no están tan perfiladas como en obras anteriores y los sombreados se han conseguido más gracias a la matización del color que a fuerza de marcar los pliegues como veíamos hasta ahora, a la vez que la pincelada se va haciendo más suelta y ligera, lo que lleva a

²⁰² BRASAS EGIDO, José Carlos: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Olmedo*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1977, 37.

²⁰³ *Catálogo de la exposición “Del olvido a la memoria. Patrimonio provincial restaurado”*. Diputación de Valladolid, Valladolid 2007, s/f. En 2008 se determina “editar un volumen que agrupe la totalidad de las actuaciones y que permita calibrar la trascendencia del proyecto” (URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir/coord): *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria. Pintura y escultura vol I*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2008, 9. La pintura se incluye en las páginas 176-177, redactándose la ficha correspondiente por el profesor Urrea.

un resultado más correcto, con las figuras mejor trabajadas y encajadas en el espacio.

La ligereza de la pincelada es especialmente visible en algunas zonas, donde encontramos unos toques sueltos, alargados, que hacen vibrar las figuras, iluminando especialmente estas zonas, al igual que veíamos al hablar de la pintura de *La Magdalena penitente* ya estudiada; por ejemplo, el modo en el que está realizado el fuego de san Antonio o la manga de san Vicente, así como la imagen de Cristo que porta en su mano, cuyas piernas u hombro están logradas con una sola pincelada, como podemos comprobar en el siguiente detalle:



Detalle de la imagen de san Vicente Ferrer

El cromatismo no es muy lejano a lo ya estudiado, empleándose unos tonos terrosos, destacando el blanco de los hábitos que, además, no es un blanco intenso sino en tonos grisáceos u ocre, acorde a los respectivos mantos; el color sólo se enciende ligeramente en las carnaciones, así como en las pinceladas que forman la pequeña fogata junto a san Antonio y en el fondo de celaje, cuyos azules y anaranjados son algo más intensos que el resto de los colores utilizados, siendo muy semejantes a los que veíamos en las pinturas del santuario de La Aguilera. Sin embargo, como hemos dicho, el sombreado es mucho menos riguroso que antes, consiguiéndose por haber matizado cuidadosamente los colores, lo que enriquece bastante la pintura.

En cuanto a la iconografía de la obra, no hay ninguna duda acerca de la identidad de las figuras que aparecen en ella, perfectamente reconocibles por los atributos que las acompañan, siendo en ambos casos dos santos frecuentemente representados, cuyas vidas y milagros aparecen en las hagiografías al uso, por lo que no creemos oportuno repetirlas aquí, salvo en lo necesario para describir las imágenes:



San Vicente Ferrer

A la izquierda, san Vicente Ferrer (1350-1419)²⁰⁴, fraile dominico cuyas gestiones en el concilio de Constanza fueron fundamentales para poner fin al cisma de Occidente. La imagen que de él nos muestra Zorrilla se ajustan a la iconografía más habitual del santo: vestido con el hábito de la Orden, joven, con tonsura, imberbe aunque -como en obras anteriores de nuestro pintor- el sombreado de la cara hace pensar en señales de la barba; el nimbo sobre su cabeza responde también a los habituales de Zorrilla en estos años: una elipse con una estrella en el centro.

Aparece con alas y, mientras que con su mano izquierda sujeta una cruz con la imagen de Cristo, levanta su brazo derecho, señalando hacia el Cielo, y de su dedo índice sale una filacteria en la que se lee “*TIMITE DEUN AE DAETE, YLLI HONOREN*”²⁰⁵.

Tanto el hecho de que aparezca alado, como la frase que pronuncia se relacionan con su labor como predicador, ya que en sus sermones frecuentemente hacía alusión a los *Novísimos*, los cuatro últimos estados del ser humano: muerte, juicio, infierno y gloria, recordando que el Juicio Final nos espera a todos, motivo por el que se le ha comparado con el ángel del Apocalipsis:

“Luego vi a otro ángel que volaba por medio del cielo, llevando el evangelio eterno, para predicarlo a los moradores de la tierra, a todas las naciones, y tribus, y lenguas, y pueblos.

Diciendo a grandes voces: Temed al Señor, y honradle, porque venida es la hora de su juicio, y adorad a aquel que hizo el cielo, y la tierra, y el mar, y las fuentes de las aguas” (Ap 14,6-7).

²⁰⁴ Canonizado el 29 de junio de 1455 por Calixto III.

²⁰⁵ No sabemos si por ignorancia del pintor, o por efecto de una mala restauración (de hecho, antes de la última intervención alguna letra aparecía como borrada y escrita de nuevo), debería decir TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM.

Era tal su interés en asuntos escatológicos, que ha llevado a que el programa preparado por el grupo de música antigua *Capella de ministrers* con motivo de la efemérides del sexto centenario de la apertura del concilio de Constanza, conteniendo diversas piezas musicales relacionadas con el oficio de difuntos, tenga por título *Timete Deum*²⁰⁶.



San Antonio abad

A la derecha tenemos a san Antonio abad (h.251-356), ermitaño, en actitud de meditar con la calavera en la mano, cuya imagen responde a los consejos de fray Juan Interián de Ayala al haberlo representado anciano (porque murió con 105 años), con barba larga “por haber sido esta una cosa muy frecuente entre aquellos y santos monjes”; con capucha y capa exterior “de un paño vasto y de color pardo, cual es el color natural de la lana” y acompañado de prácticamente todos sus atributos: el báculo apoyado en su pierna (justificado por su edad y por su condición de monje, si bien no tiene la forma característica de Tau²⁰⁷), varios libros (porque se sabía “de memoria las Sagradas Escrituras y la interpretación de las cosas más recónditas”), una campanilla o esquiloncillo (porque los monjes antonianos solían llevarla “cuando por las plazas y calles de las ciudades andaban solícitos recogiendo limosna para el sustento de los pobres del hospital”), el cerdo (para que se entienda que las “bestias, por la intercesión del santo, son preservadas de enfermedades”²⁰⁸, y las llamas del “fuego de san Antón”, alusión a la enfermedad que los antonianos curaban con la grasa obtenida de los cerdos y que se ha identificado con males diversos.

Se ha apuntado que la figura ofrece cierto parentesco con la realizada por Alonso del Arco, conservada en el convento del Sacramento de Madrid²⁰⁹; aunque en nuestra opinión sólo vemos cierta similitud en la postura y actitud del Santo,

²⁰⁶ Programa estrenado en octubre de 2013 en el salón Alfonso el Magnánimo de la Beneficencia de Valencia.

²⁰⁷ Tampoco aparece esta letra sobre sus ropajes.

²⁰⁸ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, II, 238-239.

²⁰⁹ *Catálogo* (2007): *Op.cit.*, 176.

aunque las composiciones están invertidas, hacia la izquierda en la pintura del Sacramento y hacia la derecha la de Zorrilla. Por lo demás, aunque en ambas obras san Antonio aparece con los diversos atributos que le acompañan, ni la ubicación en el lienzo, ni la forma de estar representados son semejantes.



San Antonio abad (A.del Arco)



San Antonio Abad (F.Zorrilla)

Asimismo, no vemos clara la influencia que pudo tener ni la estampa de *San Pablo* de W.Swanenburg ni la de la *Melancolía* de Durero, más que por la postura del Santo, sentado, en actitud de meditación.

En la citada ficha de la exposición, se indica que “el emparejamiento de San Antonio abad y San Vicente Ferrer podría deberse también a la analogía de sus misiones curativas, uno mediante el remedio corporal y el otro mediante la atención espiritual gracias a la persuasión de su palabra”²¹⁰ ya que ambos son invocados ante determinadas enfermedades, como la epilepsia (san Vicente) y la erisipela o la lepra (san Antonio abad).

Asimismo ambos santos destacan por su preocupación por el Juicio Final; si de san Vicente recogíamos que sus sermones abundaban sobre este asunto, de san Antonio se ha dicho que “enseñaba que la meditación de los novísimos fortalece el alma contra las pasiones y el demonio, contra la impureza. Si viviésemos, decía, como si hubiésemos de morir cada día, no pecaríamos jamás”²¹¹.

No obstante haber recogido ambos paralelismos, en nuestra opinión la agrupación de estos dos santos se debe “a las devotas intenciones del particular que encargó el lienzo”²¹² ya que estamos convencidos de que el motivo por el que aparecen unidos en esta pintura está relacionado con la muerte de dos de los hijos de Feliciano Cojeces: Vicente y Antonia.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ ALCÁNTARA, Pedro de, OFM: “San Antonio Abad”. *Año Cristiano*. I, 350.

²¹² *Catálogo* (2007): *Op.cit.*, 176.

Aunque en principio nos planteamos que quizá se tratara de una donación a la iglesia parroquial de Aldeamayor tras el nacimiento del primero, bautizado en ese lugar el 25 de abril de 1712, descartamos esta idea pues, como en esta fecha ya habían nacido sus hijos Silvestre, Domingo, Manuel y Antonia, no hubiera tenido sentido encargar un cuadro con la advocación de los santos patronos de sólo dos de ellos.

Por tanto, y como nos consta que tanto Vicente como Antonia habían fallecido antes del 20 de julio de 1716, nos inclinamos por ver la obra con un carácter funerario, encargada por Feliciano Cojeces en recuerdo de sus hijos muertos y donándola a la parroquia de Aldeamayor no sólo por los vínculos que siempre mantuvo con su lugar natal, sino porque probablemente allí habrían sido enterrados los niños, como hemos apuntado anteriormente.

De lo que no cabe duda es que la prematura desaparición de sus hijos debió de afectarle profundamente, y seguramente con ella aumentaría la devoción de Feliciano Cojeces hacia sus santos patronos, pues entre los bienes que quedaron a su muerte sólo encontramos dos hagiografías, precisamente las de san Vicente Ferrer y la de san Antonio Abad²¹³.

PINTURAS PARA LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA, PORTILLO (Valladolid) 1714/1716)



Iglesia de Santa María, Portillo (Valladolid)

²¹³ A.H.P.: Protocolo 16929 (Francisco García Colomo), 143v y 150 respectivamente. Varias son las ediciones conservadas sobre la vida de estos personajes, con los títulos de *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo Apóstol de Valencia* (san Vicente Ferrer) y *Flores de el yermo pasmo de Egipto* (san Antonio Abad), algunas publicadas en Madrid en las primeras décadas del siglo XVIII, si bien las que conocemos no tienen estampas con las imágenes de los respectivos Santos.

En nuestra opinión, Francisco Zorrilla salió nuevamente de Madrid en julio de 1714, en dirección a la localidad vallisoletana de Portillo, ocupándose de las distintas pinturas murales que adornan el camarín y una de las capillas de su iglesia parroquial de Santa María.

No disponemos de noticias antiguas sobre la iglesia, Ponz sólo cita de pasada la localidad y Quadrado y Madoz se limitan a informarnos de la existencia en la villa de tres iglesias: San Esteban, San Juan Bautista y Santa María la Mayor “la única parroquia que ha quedado”, haciendo alusión asimismo al convento de agustinos recoletos de la Fuensanta²¹⁴.

En la actualidad, la iglesia presenta pintura mural en distintas zonas: en el crucero, en la capilla de San Francisco Javier, en el camarín, en la sacristía y en la escalera que une estas dos últimas dependencias.

Desconocemos si en algún momento la cúpula del crucero tuvo más pinturas, pues las fuentes no hacen referencia a ellas pero, de tenerlas, no se han conservado, pues actualmente sólo están pintadas las pechinas, con los Padres de la iglesia, y la linterna, con el Espíritu Santo rodeado de querubines. Si bien la distancia, y la escasa iluminación, no permiten hacer afirmaciones rigurosas, opinamos que corresponden a un momento anterior a la llegada de nuestro pintor:



San Jerónimo



San Gregorio



San Agustín



San Ambrosio



Linterna

²¹⁴ QUADRADO, José M^a: *Valladolid, monumentos, artes y naturaleza* (1885). Facsímil Grupo Pinciano/Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid 1989, 205. MADDOZ, Pascual: *Op.cit.*, XIII, 165.

Si bien, en principio, la iconografía parece responder a los Padres de la iglesia, con san Jerónimo y san Gregorio claramente identificados y dos santos obispos, que deberían corresponder a san Ambrosio y san Agustín, una inscripción sobre uno de estos santos, con la palabra “MARCIAL”, pudiera hacer pensar que se trata del obispo san Marcial, que estaría aquí representado por devoción del comitente o de alguno de los miembros del cabildo, quedando el cuarto personaje pendiente de identificar. No obstante, la corrección de los trazos de la inscripción, unido a que el nombre aparece solo, sin que le preceda el calificativo de “santo” y que es el único caso en que figura la identificación, nos hacen pensar que estamos ante una “pintada” realizada durante la restauración del templo, quizá por un operario así llamado, ya que sólo tras captar la imagen con un zoom se puede apreciar esta palabra.

Por razones estilísticas, ya que los personajes de las pechinas tienen unos rostros demasiado redondeados para lo que suele hacer Zorrilla y con unas pinceladas excesivamente rígidas, descartamos que fuera él quien decoró el crucero, por lo que únicamente le atribuimos las pinturas del camarín y sus accesos, así como las de la capilla de San Francisco Javier.

PINTURAS DEL CAMARÍN Y ACCESOS AL MISMO (1714/1715)

La monografía escrita sobre la villa en 1907²¹⁵ no cita estas pinturas, limitándose a informarnos que la iglesia fue reedificada a finales del siglo XVII, terminándose las obras en 1697, y que fueron costeadas “de limosna” y esta ausencia de noticias se hace extensiva a las fuentes antiguas, como hemos señalado párrafos atrás. Sin embargo, aunque en ninguno de estos textos se haga mención expresa al camarín de la parroquia, resulta bastante sugestiva la noticia de que, en los años que a nosotros nos atañen, se estaban acometiendo obras diversas en el edificio, tanto estructurales como decorativas.

Efectivamente, en fechas cercanas al cambio de siglo se añadió una dependencia en la cabecera del templo, situada en un piso superior, al que se accede mediante una escalera desde la sacristía. En el exterior, y para salvar la calle existente tras la iglesia, se construyó un arco, como puede apreciarse en la imagen que mostramos:

²¹⁵ NICOLÁS, Antonio de: *Portillo. Recuerdos de una villa castellana*. La Nueva Pincia, Valladolid 1907, 100.



Cabecera de la iglesia de Santa María (Portillo)

En 1967 encontramos las primeras referencias bibliográficas tanto del camarín como de nuestras pinturas:

“En el primer tercio del siglo XVIII se fabricó el camarín para la Virgen en la iglesia de *Santa María* de Portillo. Para ello se construyó un cuerpo en la cabecera del templo ... Lo más notable del camarín son las pinturas del fresco que la ilustran. Figuran varios episodios referentes a la Virgen, tales como la Anunciación, la Encarnación, donde la Virgen aparece con el unicornio, la huída a Egipto y la Coronación. En las pechinas se hallan los Evangelistas y en la media naranja la Asunción, en medio de una barandilla en perspectiva, muy bien lograda la ilusión espacial. Abundan grandes rameados con colores azul y rojo”²¹⁶.

Noticias recogidas, sin apenas variantes, en el *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* de 1977:

“Cubierta con cúpula decorada con interesantes pinturas al fresco, representando diferentes escenas de la vida de la Virgen, Anunciación, Encarnación, en la que se observa junto a la Virgen, el unicornio, símbolo de la pureza de María, la Huída a Egipto, y en el centro, la Asunción y los Evangelistas en las cuatro pechinas”²¹⁷.

Como avanzamos en su momento, aunque la pintura mural venía realizándose desde siglos atrás, es en la segunda mitad del siglo XVII cuando “se pone de moda este género de decoración”²¹⁸, perviviendo a lo largo de todo el siglo XVIII. Si bien es cierto que los conjuntos pictóricos que conocemos en el área riojana se fechan a partir del segundo tercio del siglo XVIII, no nos cabe ninguna duda de que los artistas venían realizando este tipo de decoración desde años atrás y que Francisco Zorrilla adquirió allí los conocimientos precisos en su periodo de aprendizaje, poniéndolos al día tras su llegada a la Corte, donde la mayor parte de los edificios religiosos, y buen número de casas particulares, tenían sus muros cubiertos de pinturas.

²¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Arquitectura barroca vallisoletana*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1967, 184-186.

²¹⁷ BRASAS EGIDO, José Carlos (1977): *Op.cit.*, 192.

²¹⁸ BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. C.S.I.C., Madrid 1984, 20.

Por ello, no debe de extrañarnos ver en el camarín la huella dejada por pintores activos en la Corte a principios de siglo; Francisco Zorrilla conoció y estudió su estilo, renovando de esta forma el suyo propio y las analogías entre lo aquí realizado y la obra de sus maestros las iremos comentando de forma individualizada para cada una de las escenas.

Hemos atribuido estas pinturas a Francisco Zorrilla por razones estilísticas, si bien somos conscientes de que su estilo, en fechas tan tempranas, apenas se distanciaba del de otros pintores de su generación. No obstante, dado el vínculo mantenido con Feliciano Cojeces y la aparición en el entorno de una obra, firmada por nuestro pintor y fechada en estos años, apoya nuestra atribución.

Lamentablemente, los libros de fábrica de la parroquia, que sin duda podrían aportar la información precisa, en cuanto a datación y autoría, no se conservan en el archivo parroquial, informándonos que fueron remitidos al Diocesano de Valladolid. Sin embargo, tampoco se encuentran en este último archivo, donde sólo tienen los libros sacramentales. Tampoco hemos encontrado ningún dato esclarecedor en los documentos relativos a Portillo conservados en el Archivo Histórico Nacional, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ni entre los protocolos notariales expedidos en Portillo en estos años.

SACRISTÍA Y ESCALERA DE ACCESO

En la sacristía, sólo parece haberse conservado elementos ornamentales, de carácter floral enmarcando el lavabo ritual, en consonancia con los que se repetirán en el camarín. Destaca que, sobre el mismo, estos elementos forman una especie de tarjeta en la que aparece la siguiente inscripción²¹⁹ que corresponde a la oración que debe decir el sacerdote al lavarse las manos, antes de officiar la misa:

*“DA Domine Virtutem Manibus,
Meis, Adastergendum, Omnem,
Maculam, Vt Sine pollutione,
mentis & Corporis, Va
leam. Tibi Servire”.*

²¹⁹ La cita es textual, conteniendo algunos errores, ya que debería decir: *“Da, Domine, virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam, ut sine pollutione mentis et corporis valeam tibi servire”.*



Sacristía



Escalera de acceso al camarín

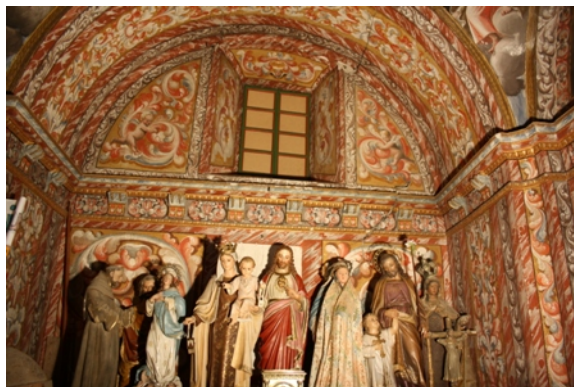
Por lo que respecta a la escalera de acceso, como vemos en la imagen, se conservan las pinturas del arco que marca su arranque, así como en ambas paredes, con mayor desarrollo en el muro derecho, presentando elementos vegetales de roleos y hojarasca; encontrándose también pintada la puerta, imitando cuarterones.

CAMARÍN

Las pinturas conservadas cubren por completo la estancia: paredes, lunetas, pechinas y cúpula, alternando lo puramente decorativo -como veíamos en las dependencias anteriores, con ornamentación vegetal, flores y grecas, elementos que se combinan con la imitación de mármoles y jaspes- y con asuntos de mayor envergadura: ángeles, evangelistas y diversas escenas de la vida de la Virgen, cuya disposición es la siguiente:

El muro este, correspondiente al testero, únicamente está adornado con elementos decorativos; en el lado oeste, alrededor de la ventana que comunica el camarín con la iglesia, unos ángeles niños portando elementos de la letanía; en el sur, a ambos lados de la ventana que ilumina la estancia, dos ángeles mancebos, también con elementos de la letanía y, en el norte, la *Coronación de la Virgen*. En las lunetas, las escenas de *Anunciación* (norte), *Encarnación* (sur) y *Huida a Egipto* (oeste). El conjunto se completa con los Evangelistas, en las pechinas, y se cierra con la *Asunción* representada en la cúpula.

Su estado de conservación es aceptable, si bien presenta algunas grietas y pérdidas de pintura, quizá a causa de humedades aunque, también, la utilización de la estancia para almacenar objetos diversos (como puede apreciarse en algunas de las imágenes) puede haber producido roces y arañazos en las paredes llegándose, además, a encontrar inscripciones recientes totalmente censurables.



Camarín, muro este

En la imagen, podemos apreciar cómo las pinturas cubren por completo los muros del lado este del camarín, tanto en la parte inferior como superior de la cornisa, así como alrededor de la ventana y en el arco sobre la luneta. El cromatismo empleado es muy reducido, limitándose a distintas tonalidades de naranjas y rojos, iluminado por el blanco de las hojas (que en algunas zonas parecen ensombrecerse con toques azulados) o el amarillo de los cabellos de ángeles y querubines y el dorado de los marcos fingidos.

De una forma ordenada y simétrica se van alternando franjas, en un auténtico trampantojo, que hace suponer que lo que tenemos ante nuestra vista son jaspes y mármoles, madera tallada y dorada o estucos decorados, alternando -en los lienzos de mayor tamaño- con hojas y flores, muy carnosas, entre las que se insertan querubines y ángeles niños que parecen jugar con estos elementos, aportando con su movimiento un dinamismo a la pintura que, en otro caso hubiese resultado demasiado estática:



Camarín, detalle

Estos elementos los vemos repetidos en su muro frontero, con la salvedad de que aquí sólo aparecen en la parte inferior a la cornisa, alrededor de la ventana

que comunica con el retablo, donde se encuentra la imagen de Nuestra Señora, a quien está dedicada la iglesia.



Camarín, muro oeste

Vemos aquí cómo el pintor ha fingido que las pinturas se levantan sobre una especie de pedestal y en ellas -aparte de los elementos vegetales, muy carnosos, siguiendo modelos canescos, entre los que se asoman unos ángeles semejantes a los del muro frontero- hay, además, dos ángeles que ya no se muestran desnudos, sino que están decorosamente cubiertos por unos velos en la bicromía aludida de blanco y rojo -pues están flanqueando el trono de la Virgen- y que portan dos óvalos, enmarcados por una especie de laurea y rematados por querubines, en los que se han representado sendos elementos de la letanía, difíciles de apreciar, pero que relacionamos con la palmera, a la izquierda de la imagen y el ciprés, a la derecha:



Ángeles con elementos de la letanía, detalles

En cuanto al muro sur, a ambos lados de la ventana que ilumina la estancia, aparecen dos ángeles mancebos, representados con un amplio

movimiento, no sólo por el vuelo de sus alas y ropas sino, especialmente, por la curvatura de sus cuerpos, que tiene su continuidad en la inclinación de las cabezas. Prácticamente podría decirse que uno es el reflejo del otro, actuando como espejo la ventana que los separa.



Ángeles mancebos

Vemos aquí que el pintor ha realizado de nuevo un trampantojo, al representarlos en una hornacina fingida, con decoración floral en sus enjutas, entre molduras y entablamentos imitando jaspes y situados sobre un falso pedestal, del que parecen crecer ramas y flores simulando, incluso, las sombras que crearían las figuras angélicas y los pedestales. Lamentablemente, los muebles y objetos situados delante del ángel de la derecha, impiden su correcta visión.

La mayor diferencia estriba en el cromatismo empleado en uno y otro, sumamente distintos: el que se encuentra a la izquierda viste de un naranja intenso y el de la derecha se cubre de una túnica blanca, que sólo se destaca del fondo por los paños rojizos que la adornan y el sombreado que marca los pliegues, en tonos azules.

En ambos casos, los ángeles también portan en una de sus manos elementos de la letanía mariana, una rosa el de la izquierda y una azucena el de la derecha, levantando la otra mano, quizá en señal de salutación.

EVANGELISTAS

Situados en las pechinas, sentados entre nubes, aparecen acompañados de sus respectivos símbolos del tetramorfos, así como de pequeños grupos de

querubines ubicados en los ángulos, que cierran las composiciones, siguiendo modelos habituales en la pintura madrileña de este periodo.



San Lucas y San Juan

El cromatismo nos permite establecer dos grupos: el de *San Lucas y San Juan*, que flanquean la escena de la *Encarnación*, son figuras brillantes, estando vestido el primero con una túnica rojiza, ligeramente tornasolada, y el segundo con un manto de un rojo intenso, muy en consonancia con las gamas empleadas en los elementos y figuras hasta ahora estudiados.



San Mateo y San Marcos

Sin embargo, los ropajes de los dos evangelistas restantes, *San Mateo y San Marcos*, que flanquean la escena de la *Anunciación*, están realizados en tonos suaves, tornasolados, en los que predominan los tonos grises si bien con múltiples matices, que forman una combinación de azul-amarillo para el primero y de rosa-verde para el segundo, similares a los que veremos en la escena de la *Huida a Egipto*.

Desde un punto de vista iconográfico no presentan ninguna peculiaridad; salvo que resulta curioso que tres de ellos (san Mateo, san Marcos y san Juan) dirijan su mirada hacia lo alto, mientras que san Lucas parece concentrarse en la escritura. Asimismo, también hay diferencias entre la forma de representar el nimbo: una elipse con estrella en el centro (san Lucas), aureolas (san Juan y san Mateo) mientras que san Marcos no aparece nimbado.

Asimismo, resulta simpática la imagen del ángel sosteniendo el tintero a san Mateo, modelo que venía ejecutándose desde siglos atrás tanto en pintura como en escultura, pero que fue muy repetido por Luca Giordano, pues la imagen que de este evangelista realizó en la basílica del Escorial presenta idéntica composición y en la obra que se le atribuye de la *Visión mística de santa María Magdalena de Pazzis*²²⁰, también hay un ángel sosteniendo el tintero, en este caso a la Santa.

ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN

A lo largo de nuestro trabajo, nos hemos referido a la huella que los pintores de finales del siglo XVII dejaron en la obra de Francisco Zorrilla y de cómo, en estos primeros momentos de su carrera, esa huella es más evidente, repitiendo modelos creados por artistas de la generación anterior.

En las obras cuyo estudio acometemos a continuación, esta influencia es notoria, pudiéndose afirmar que Zorrilla se limitó a pasar a pintura mural composiciones que otros artistas habían realizado en soportes diversos: lienzo y cobre.

No debemos olvidar que ésta es la primera vez que encontramos a Francisco Zorrilla afrontando la técnica de pintura al fresco (lo que justificaría los errores que se aprecian en ella) y, ante la lógica inseguridad, quizá le pareció más conveniente copiar composiciones conocidas o, acaso, fuera una imposición del comitente, que bien pudiera conocer dichas obras y querer que se repitieran en el camarín.

En concreto, nos estamos refiriendo por un lado, al conjunto de nueve cobres (aprox. 80x65 cm.), dedicados a la vida de Cristo y de la Virgen, conservados en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid²²¹,

²²⁰ CURROS Y ARES, María Ángeles y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco: *Madres Mercedarias de D. Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura*. Religiosas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Madrid 1998, 58.

²²¹ Los asuntos representados, según los títulos dados en el inventario del Museo son: *Nacimiento de la Virgen* (N.I. CE0936), *Anunciación de la Virgen* (CE0082), *Padre Eterno contemplando a la Virgen mientras cose* (CE0085), *Descendimiento* (CE0084), *Bajada de Cristo al limbo* y

donde llegaron tras la desamortización del convento dominico de San Pablo de Valladolid, considerándose que fueron realizados por un seguidor de Luca Giordano y que deben corresponder a los que en 1843 se encontraban en la sala cuarta, catalogados como obras de Lucas Jordan²²².

El segundo conjunto al que aludiremos, ocho óleos sobre lienzo dedicados a la vida de la Virgen (50x35 cm.)²²³, se conserva en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de San Pascual (Ávila), atribuyéndose al pintor vallisoletano Manuel Peti, pensándose que fueron donados al templo por algún devoto²²⁴.

Dado el paralelismo entre las pinturas del camarín con las de las series aludidas, máxime cuando existen unas coincidencias en mantener motivos iconográficos nada habituales, hace que estemos convencidos de que Francisco Zorrilla, o el comitente, conocieron dichas series o bien que tanto unas como otras surgieron de unos originales del napolitano difundidos por los múltiples dibujos y estampas que circulaban entre los artistas.

Pentecostés, venida del Espíritu Santo (anverso y reverso, CE0937), *Asunción de la Virgen* (CE0939), *Jesucristo conduciendo a la Virgen al cielo en trono de gloria* (CE0081), *Coronación de la Virgen* (CE0938) y *San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis* (CE 0083).

²²² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro: *Op.cit.*, 59. Asimismo, el autor nos informa que, en la sala novena, estaban expuestos unos lienzos de la Anunciación, Asunción y “Virgen cosiendo y el Padre Eterno”, de escuela de Jordán (Ibidem, 72), asuntos que, por su iconografía, también debemos asociar a las pinturas de Portillo.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (2002): *Op.cit.*, 65. Recoge esta serie, así como otra del santuario de Begoña, diciendo “que se inspiran o que repiten con variantes composiciones de Giordano”, inclinándose a que fueron realizadas por su taller aunque no se conoce los artistas que lo formaron.

²²³ Los asuntos representados son: *Nacimiento de la Virgen, Presentación en el templo, Desposorios, Anunciación, Encarnación, Visitación, Asunción e Inmaculada Concepción*. Agradecemos a don Emeterio Pato, párroco de San Pascual, habernos proporcionado una reproducción del lienzo de los *Desposorios* ya que, al haberse roto su marco, no se encontraba en la parroquia cuando la visitamos, por lo que no pudimos verla personalmente.

²²⁴ A.D.Av.: Parroquia de San Pascual: *Libros de fábrica 1675-1776 y 1778-1852, e Inventarios*. En los libros de fábrica no consta ningún dato sobre la compra o donación. En el inventario realizado en 1691 no aparece ninguna pintura; aunque en la visita realizada el 1 de diciembre de 1730 se manda hacer uno nuevo, si se hizo, no se ha conservado; en los de 1863 y 1864 aparecen registrados trece cuadros, de diferentes tamaños, con marco dorado, que pudieran incluir los ocho de esta serie; el de 1904 no recoge ni los altares ni ninguna pintura, y en el de 1925 ya sólo hay “once cuadros con sus marcos dorados”.

ANUNCIACIÓN



Anunciación (Portillo)

Ubicada en la luneta del muro norte, no parece guardar relación con las obras de este asunto pertenecientes a las series aludidas que, en cambio, son coincidentes entre sí:



Anunciación (San Pascual)



Anunciación (M.N. Valladolid)

Por el contrario, nuestra pintura sí guarda una gran semejanza con el lienzo firmado por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en 1671, conservado en la capilla de San José de la catedral de Valladolid²²⁵, durante muchos años atribuido a Luca Giordano y cuya cronología no ha dejado de sorprender a quienes la han estudiado, en cuya opinión “el dinamismo y la técnica tan suelta en la que se

²²⁵ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: Una nueva obra de Ruiz de la Iglesia. *B.S.E.A.A.* n° 36 (1970), 517-519 y *La catedral de Valladolid y el museo Diocesano*. Everest, León 1978, 32. ANGULO, Diego (1979): *Op.cit.* Catálogo de la exposición “Pintura madrileña del siglo XVII en Valladolid”. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1983. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Op.cit.*, Lám. 14.

resuelve estas figuras, nos harían acercar esta pintura, de no estar fechada, a una influencia jordanesca”²²⁶.



Anunciación (Ruiz de la Iglesia, catedral de Valladolid)

Comparando esta última pintura con la del camarín, observamos que son extraordinariamente parecidas tanto desde el punto de vista compositivo como en lo relativo a las figuras representadas; hasta tal punto es así que en algún momento llegamos a plantearnos si no sería Ruiz de la Iglesia el autor del camarín de Portillo, pues ya Palomino afirmó de él que fue un pintor de perspectivas y de arquitecturas, experto en técnica al fresco²²⁷. Sin embargo, descartamos la idea ya que, habiéndose construido el camarín en el primer tercio del siglo XVIII, la atribución a este pintor no sería posible, pues Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia fue enterrado en la parroquia de San Sebastián de Madrid el 28 de septiembre de 1703²²⁸.

Por tanto, nos inclinamos a pensar que Francisco Zorrilla conociese esta pintura, bien por haberla visto en Madrid o, como parece más lógico suponer, en Valladolid. De hecho, llegó a su catedral procedente de los fondos desamortizados, por lo que cabría plantearse si no pertenecería al convento de agustinos recoletos de la Fuensanta, en Portillo²²⁹.

Volviendo a nuestra obra, vemos que el artista ha ejecutado una composición muy equilibrada y simétrica, con dos mitades claramente diferenciadas, una para cada uno de los personajes principales, la Virgen y el

²²⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1970): *Op.cit.*, 518.

²²⁷ PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, III, 533-534.

²²⁸ FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Op.cit.*, 189. Publicaciones posteriores siguen fechando su muerte en 1704, seguramente por partir de los datos que figuran en la obra de Palomino.

²²⁹ NICOLÁS, Antonio de: *Op.cit.*, 130, indica que en la catedral de Valladolid se conservan algunos retablos procedentes de esta villa.

arcángel san Gabriel, cuyas actitudes parecen compensarse: el ángel es una figura muy abierta, con un gran dinamismo, y cuya mano derecha nos conduce a la parte superior de la pintura (donde se encuentra la paloma del Espíritu Santo), mientras que la Virgen es una figura más cerrada, ensimismada y cuyo gesto de recogimiento -reforzado por la inclinación de la cabeza- nos conduce hacia la parte inferior; si la derecha del arcángel está ocupada por un fondo de nubes indicando el camino seguido, la izquierda de la Virgen lo está por un cortinaje que está siendo retirado por un ángel, habiéndose representado incluso el alzapaños.

Con todo ello, la representación adquiere un acusado dinamismo, sólo compensado con la actitud retraída de la Virgen, movimiento que, unido a los fondos de nubes y cortinajes, se ha relacionado con la actividad de Ruiz de la Iglesia como decorador de tramoyas teatrales²³⁰ por el resultado tan marcadamente escenográfico, estilo que quizá no le fuera ajeno a Zorrilla.

Por otro lado, lo que resulta evidente en estas pinturas es la primacía dada al color sobre el dibujo, con un cromatismo sumamente grato, luminoso y brillante, destacando sobre todo por el empleo de gamas cálidas que consiguen un resultado más cercano al espectador. También la pincelada empleada es distinta de lo visto hasta ahora, mucho más suelta, hasta el punto que más que de pinceladas deberíamos hablar de manchas de color.

Tanto ésta como las restantes escenas presentan una zona central fuertemente iluminada, que hace resplandecer las figuras principales y crea unos tornasoles tan acusados en los ropajes que el color original deviene en blanco a consecuencia del impacto de la luz.

Desde un punto de vista iconográfico, es el evangelio de san Lucas el único que recoge la escena de la anunciación del ángel a María (Lc 1, 26-38), posteriormente enriquecida en detalles a partir del protoevangelio de Santiago (XI, 1-3), el pseudo Mateo (IX, 1-2), el evangelio armenio de la infancia (V, 8-11) y el libro sobre la Natividad de María (IX, 1-4), hasta el punto que los tres primeros recogen dos anuncios, el primero cuando la Virgen iba a recoger agua y el segundo, días después, en su casa, siendo éste el aquí representado.

Si bien no ocurre así en las pinturas que estamos estudiando, lo más habitual es que la Anunciación conlleve la Encarnación del Hijo de Dios, momento de suma trascendencia por lo que encontramos ejemplos ya en época paleocristiana, si bien su representación fue evolucionando a lo largo de los siglos, tanto por razones estilísticas como dogmáticas; de esta forma, la actitud de los personajes será distinta según la época en que nos encontremos.

²³⁰ *Catálogo* (1983): *Op.cit.*

En la pintura que tenemos ante nosotros, vemos que la representación se ajusta a la habitual en estos momentos: sobre unas gradas que resaltan su importancia, la Virgen aparece vestida con túnica roja y manto azul (cromatismo que remite al amor maternal) y con un velo que cubre parcialmente sus cabellos; presentando un nimbo sobre su cabeza semejante al visto en otras pinturas de Zorrilla, una elipse con una estrella en el centro, aunque en este caso de ella sale hacia la Virgen una especie de potencias, al igual que sucede en la escena de la *Huida a Egipto* de este mismo conjunto pictórico.

La actitud de María es de profundo recogimiento, arrodillada ante un reclinatorio -a modo de ménsula, adornada por un querubín y unas volutas- sobre el que se encuentra el libro cuya lectura acaba de interrumpir la llegada del arcángel y que versaba, según los Padres de la Iglesia, sobre las predicciones de Isaías: *Ecce Virgo concipiet* (Is 7, 14).

El arcángel san Gabriel parece que acaba de llegar, pues todavía tiene las alas desplegadas y el manto vuela tras él, iniciando una genuflexión ante la Virgen a la vez que, señalando la paloma del Espíritu Santo, saluda a María; porta en su mano izquierda una vara de azucenas cuya “blancura de nieve inmaculada, sus flores asexuadas, sin estambres, lo hicieron elegir como símbolo de la pureza, y más especialmente de la virginidad de María a quien san Bernardo llama *inviolabile castitatis lilium*; el tallo presenta las tres flores alusivas a la triple virginidad de María²³¹, si bien sólo una de ellas está plenamente abierta, lo que no sucede en la obra de Ruiz de la Iglesia donde hay dos flores abiertas.

Ante la presencia del ángel y el anuncio recibido, la Virgen se arrodilla y junta sus manos, expresando de esta forma su sumisión a la voluntad divina; actitud que, al parecer, deriva de las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, del franciscano pseudo Buenaventura, quien en el siglo XIII escribió “Se arrodilla, llena de profunda devoción, une las manos sobre el pecho y dice “He aquí la esclava del Señor”²³², siendo uno de los primeros ejemplos conservados el realizado por Giotto en la capilla Scrovegni de Padua (1303-1304).

Vemos, pues, que la actitud de ambos personajes se ajusta a las recomendaciones de fray Juan Interián de Ayala:

“Hase, pues, de pintar el arcángel San Gabriel en este misterio en figura de un jóven modesto y bien parecido, adornado con alas y cubierto decentemente con vestiduras resplandecientes, y de varios colores, que lleguen hasta sus piés. Pero sería lo mejor si se le pintara arrodillado ante aquella señora a quién el mismo Dios y Señor de todo lo criado había elegido para Madre suya.

[A la Virgen se la debe pintar] arrodillada, teniendo juntas las manos ante el pecho ó cruzados los brazos ... [*meditando*] porque, si el arcángel San Gabriel no anunció á

²³¹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 192.

²³² Cit. REVILLA, Federico: *Op.cit.*, 35.

Daniel, varón de deseos, la natividad de Cristo, ni el Precursor del Mesías anunció esto mismo al sacerdote Zacarías sino cuando ambos estaban en profusa meditación, ¿acaso podremos persuadirnos que el arcángel San Gabriel vino á esta Virgen, no estando ella ocupada en las cosas de Dios?”²³³.

Pero en la escena no sólo están la Virgen y san Gabriel sino que vemos también un pequeño ángel descorriendo el cortinaje tras Ella y dos querubines sobre el arcángel, ejemplo de la importancia que estos personajes habían alcanzado en la Contrarreforma. En lo alto, la paloma del Espíritu Santo insufla sus rayos hacia María, destacando su blancura sobre un celaje más oscuro que parece avanzar hacia la Virgen, materializándose de esta forma las palabras bíblicas “El Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con tu sombra” (Lc 1, 35).

ENCARNACIÓN



Encarnación (Portillo)

Se encuentra en la luneta del muro sur, siendo en este caso una composición extraordinariamente semejante al lienzo conservado en la parroquia de San Pascual (Ávila) y al cobre del Museo Nacional de Valladolid,

²³³ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, II, 204-205.



*Encarnación (San Pascual)*²³⁴



*Encarnación (M.N. Valladolid)*²³⁵

a excepción del grupo de mujeres de la parte inferior izquierda, omitido en la luneta de Portillo. También varía sensiblemente el cromatismo, más encendido en nuestra pintura, gracias a la introducción de los toques rojizos en la manga de la Virgen, en el cojín que descansa sobre sus rodillas y en la cortina que cubre parcialmente la columna, adquiriendo también esta tonalidad los tornasoles del traje del Padre, colorido muy acorde con el empleado en el resto del camarín.

Al igual que decíamos en la escena anterior, es una obra muy equilibrada, en la que también podemos establecer dos mitades, la de la izquierda, reservada a la figura del Padre Eterno, en un trono de nubes, ángeles y querubines y, la derecha, a la Virgen, a cuya espalda se eleva una columna cubierta con una cortina; como en la escena anterior, María se encuentra sobre un escalón que potencia su figura.

Lo más destacable de ella es su iconografía, bastante inusual, máxime en las fechas en que nos movemos, pues si la representación de la Encarnación no es frecuente, asociándose por regla general con la Anunciación, más extraños son todavía los símbolos aquí empleados.

Nada dicen los evangelios al respecto, pues san Lucas unifica en un mismo momento el anuncio del arcángel san Gabriel a María con la Encarnación del Hijo de Dios en Ella: “El ángel, en respuesta, le dijo: El Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra. Por cuya causa el santo que de ti nacerá será llamado Hijo de Dios” (Lc 1, 35).

²³⁴ La obra, restaurada, fue expuesta en la edición de *Las Edades del Hombre*, celebrada en Ávila en el año 2004, con el número 43, estando redactada la ficha correspondiente por Miguel Ángel Zalama Rodríguez, quien la atribuye a Manuel Peti, fechándola hacia 1700. Asocia la presencia de las mujeres en el ángulo inferior izquierdo con las tres Marías, con lo que una misma pintura abriría y cerraría el ciclo de la vida de Cristo. *Catálogo de la exposición “Testigos”*. Fundación Las Edades del Hombre, Ávila 2004, 256-257.

²³⁵ Aunque el título dado por el museo es el de *Padre eterno contemplando a la Virgen mientras cose*, nos parece más adecuado el de *Encarnación*.

El evangelio armenio de la infancia (V, 8-9), por el contrario, se refiere a estos dos episodios como dos momentos distintos, estableciendo un hiato entre la aceptación por parte de María de la misión divina y la Encarnación:

“... María responde: “Si es tal como dices y el Señor tiene a bien bajar hasta su sierva y esclava, hágase en mí según tu palabra”. Y el ángel se retiró.

No bien hubo pronunciado la Virgen con toda humildad estas palabras, el Verbo de Dios penetró en ella por la oreja, y la naturaleza íntima de su cuerpo, con todos sus sentidos, fue santificada y purificada como el oro en el crisol. Quedó convertida en un templo santo, inmaculado, mansión del Verbo divino. Y en el mismo momento dio comienzo el embarazo de la Virgen”.

Tenemos, pues, dos momentos claramente diferenciados pero, salvo excepciones, fueron unificados mediante la inclusión de la paloma del Espíritu Santo en la escena de la Anunciación. Precisamente, nos encontramos ante una de esas excepciones: el artista no sólo ha hecho aparecer al Espíritu Santo en la imagen ya estudiada sino que dedica una segunda luneta a la Encarnación. Intentaremos definir las razones que le llevaron a ello más adelante, cuando al final del capítulo establezcamos el mensaje iconográfico de este conjunto pictórico.

Pero, como apuntamos más arriba, si ya de por sí la separación entre la Anunciación y la Encarnación no es frecuente, la forma elegida para representarla hacen esta segunda escena todavía más inusual. A la izquierda aparece Dios Padre, con el cetro en la mano izquierda y, con la derecha bendiciendo a María, que se encuentra sentada en actitud de bordar. Aparece vestida con una túnica roja y el manto azul, pero de la primera sólo vemos la parte inferior de una de sus mangas, al llevar sobre ella una segunda túnica, esta vez de color blanco, alusiva quizá a las visiones de Ana Catalina Emmerich que “vio a la Virgen vestirse con una larga túnica de lana blanca”²³⁶; no obstante, por la idea general que subyace en las pinturas, creemos que con la elección de este color y su combinación con el azul del manto, el artista estaría relacionando esta escena con la idea de la Inmaculada Concepción, pues no debemos olvidar que en la *Iconología* de Cesare Ripa, tanto la Castidad como la Virginidad aparecen vestidas de este color y que, a partir de las visiones de santa Beatriz de Silva, fundadora de la orden de la Inmaculada Concepción, se generalizó que las imágenes de la Virgen con esta advocación vistiesen túnica blanca y manto azul.

Sobre la cabeza de María un grupo de querubines marcan un tenue rompimiento de gloria, en cuyo centro se encuentra la paloma del Espíritu Santo, que vuela hacia la Virgen, proyectando sobre ella un rayo luminoso con el que se pone de manifiesto el momento de la Encarnación.

²³⁶ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 201.

Si la imagen descrita hasta ahora se ajusta a las representaciones más repetidas, la aparición de un unicornio y de una columna agrietada no es en absoluto algo cotidiano.

En la antigüedad, el unicornio era símbolo de la castidad²³⁷, pues sólo podía ser capturado por una virgen, motivo por el que pasó a la iconografía cristiana como representación de la imagen de Cristo que se encarna en la Virgen María, quizá a partir de un “bestiario medieval, basado en el *Fisiólogo* griego, de [sic] hacia el siglo V, [que] dice “Sic est dominus noster Iesus Christus, spiritualis unicornis, descendens in uterum virginis”²³⁸ aunque otros autores apuntan a que fue san Isidoro de Sevilla el primero en relacionar la fábula del unicornio con la Encarnación²³⁹, ya que el unicornio “con su cuerno único en medio de la frente, simboliza también la flecha espiritual, el rayo solar, la espada de Dios, la revelación divina, la penetración de lo divino en la criatura. Representa en la iconografía cristiana la Virgen fecundada por el Espíritu Santo ... Se convirtió en la edad media en símbolo de la encarnación del Verbo de Dios en el seno de la Virgen María”²⁴⁰.

Por otro lado, también se ha visto a este animal fantástico como elemento protector. En la portada del palacio de los duques de Frías en Burgos, la llamada Casa del Cordón, aparecen dos unicornios en los ángulos superiores del vano de la puerta, y este animal convierte “la puerta principal en algo que no tiene fácil acceso, a través de ella se entra en otro lugar, en otro mundo”²⁴¹.

Lo que no deja de ser chocante es su utilización en fecha tan tardía, pues tras el concilio de Trento la doctrina de obispos y exégetas desaconsejó la realización de este tipo de imágenes²⁴².

Sin embargo, consideramos de sumo interés que, en la obra de Fray Luis Villaluz, *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*, publicada en Madrid en 1708 -muy cercana por tanto a la realización de estas pinturas-, el jeroglífico XXVII lleva por título “ponderase como en el vientre purísimo de Maria se pacificó el verbo Divino para con los hombres”, indicándose que

“se compara el Verbo Divino antes de la encarnacion al Rinoceronte, porque este animal es el mas feroz, riguroso, y tremendo, que tiene la Republica de la tierra ...

²³⁷ PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, II, 408. Para este autor, el unicornio representa la Clemencia, aunque en el contexto de estas pinturas, no consideramos adecuada esta simbología.

²³⁸ HALL, James: *Op.cit.*, II, 292.

²³⁹ TRENS, Manuel: *Op.cit.*, 147.

²⁴⁰ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*. Herder, Barcelona 1986 (edic. original 1969), 1037.

²⁴¹ IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos 1987, 160.

²⁴² RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 200-201.

nunca los hombres le pueden atar, ni coger; y yà que con alguna industria le cojan, nunca le pueden domar, ni amansar ... y pues el Verbo Divino, antes de encarnar, siempre estaba ayradissimo, enojadissimo, y ferocissimo, por esso al Rinoceronte se le compara el Sagrado Texto *Cornua Rhinocerontis, cornua illius*”²⁴³.

Dado que en otro de los jeroglíficos relaciona a la Virgen con Moisés, volveremos a ocuparnos de este texto más adelante.

Como hemos indicado, pensamos que la idea no fue concebida por Francisco Zorrilla, sino que, seguramente a instancias del comitente, copió la pintura conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde figura como “obra jordanesca”; no hemos encontrado en el amplio catálogo de Luca Giordano otra representación semejante, aunque pensamos que con toda probabilidad ambas obras derivan de una composición creada por este autor; a este respecto, nos hubiese gustado conocer los bocetos para las pinturas de la basílica del Escorial, en una de cuyas bóvedas representó el misterio de la Encarnación, siendo éste el nombre empleado y no el más usual de la Anunciación. En la decoración del monasterio, realizada entre mayo y julio de 1693, el pintor no se ajustó a un programa preestablecido, sino que éste se iba improvisando con “la colaboración del rey, del pintor y de los teólogos ... con el tiempo, y sobre todo para la decoración de la iglesia, Carlos II dejó mayor libertad al prior, el cual estableció el programa iconográfico directamente con Giordano”²⁴⁴. Nos preguntamos si alguno de los bocetos que presentó al prior pudo incluir la figura del unicornio, siendo rechazado por éste al no seguir los dictados de Trento, a pesar de lo cual, el diseño pudo ser conocido por aquellos pintores que miraban, admiraban y aprendían de lo realizado por el maestro napolitano durante su estancia en España.

Por último, que la Virgen aparezca sentada delante de una columna no debe extrañarnos, al ser atributo de la Fortaleza, la Constancia y, dentro de este contexto, de la Castidad y, en general, la Virtud²⁴⁵, pero ya es más extraño que la columna aparezca claramente agrietada, pues el único simbolismo que hemos encontrado al respecto se refiere a Sansón, prefigura de Cristo, así como el que al apoyarse la Virgen en una columna en tal estado puede significar el triunfo de la Nueva Ley sobre la Antigua. Comparando nuestra pintura con las otras dos representaciones de este mismo asunto, vemos que en la obra de Valladolid la columna no presenta grieta alguna, mientras que en la de San Pascual sí está agrietada.

²⁴³ SOLIS VILLALUZ, Fray Luis de: *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*. Juan Ariztia, Madrid 1708, 213-214, identifica el unicornio con el rinoceronte.

²⁴⁴ FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe: *Op.cit.*, 126. En italiano en el original.

²⁴⁵ REVILLA, Federico: *Op.cit.*, 96.

HUIDA A EGIPTO



Huida a Egipto (Portillo)

La escena se ha representado en la luneta del muro oeste, sobre la apertura de comunicación del camarín con la iglesia. Este asunto no se incluye en las series de Valladolid o San Pascual pero, sin embargo, la composición es prácticamente idéntica a la que, sobre el mismo asunto, realizó Luca Giordano hacia 1684-1685, conservada en la iglesia de la Fundación Santamarca de Madrid (245x240 cm.).



Huida a Egipto (Fundación Santamarca)

Algunas diferencias entre ambas pinturas se deben al formato empleado, pues en la obra de Portillo, al alargarse el soporte, permite al pintor representar la barca con mayor amplitud, mientras que la menor altura impide que aparezcan en los árboles tantos ángeles, limitándose a algunos querubines. Por otra parte, se aprecian otras puramente anecdóticas, como algún edificio al fondo, mayor frondosidad tras la Sagrada Familia así como el cromatismo en la parte superior del centro del cuadro, cuya tonalidad dorada da la impresión de un rompimiento de gloria, obviada en la pintura de Portillo.

Por lo que respecta a la que nos atañe, de nuevo nos encontramos ante una composición muy equilibrada, en la que la mitad izquierda está ocupada por distintos planos horizontales formados por la barca, el río, varias franjas del celaje e incluso la cuerda que sirve de ayuda a los protagonistas, horizontalidad compensada por la verticalidad del barquero que avanza hacia el grupo principal, la Virgen con el Niño en brazos, san José, el ángel y un burro, que ocupan la mitad de la derecha de la pintura, avanzando hacia su centro.

Cromáticamente es muy similar a las escenas anteriores, estando vestidas las figuras masculinas con tonalidades ocre y amarillentas, con tornasolados intensos, especialmente en los ropajes de san José, encendiéndose en la túnica y manto de la Virgen, para los que una vez más ha utilizado el rojo y el azul, (combinación de color que se repite en los celajes del fondo) y que, al igual que en la escena de la *Anunciación*, aparece cubierta con un velo. La luz parece llegar de la parte superior del muro, iluminando más intensamente a los sagrados personajes. Por último, los tipos de nimbo empleados son similares a los ya vistos: una estrella con los rayos muy marcados, a modo de potencias, sobre la Virgen, y una elipse con estrella sobre san José.

Ante la semejanza, casi rigurosa, entre la obra de Portillo y la pintura de la colección Santamarca, forzosamente debemos preguntarnos dónde pudo verla Francisco Zorrilla, sin que haya respuesta, pues la primera noticia que de ella disponemos es de mediados del siglo XIX, cuando Bartolomé Eladio de Santamarca y Donato formó su colección, sin que se conozca su procedencia y, menos aún, los avatares que tuvo que afrontar desde 1684-1685 en que parece fue realizada, hasta su adquisición por el citado coleccionista.

Nuevamente, lo más interesante de la representación es la iconografía utilizada, pues tratándose de la huida a Egipto, presenta la peculiaridad de haberse recogido el momento en que están subiendo a una barca.

Ni los evangelios canónicos²⁴⁶ ni los apócrifos recogen este acontecimiento, pues la cita que más se aproxima es el pseudo Mateo (XXII, 1) donde se narra que, ante el extremo calor que sentían, José propuso tomar “un camino a la orilla del mar para que podamos hacer la travesía descansando en las ciudades marítimas”, si bien de lo que sigue a continuación no parece desprenderse que subiesen a ninguna barca.

La imagen surge de una visión de Teófilo de Alejandría, quien dirigió la iglesia copta entre los años 385 y 412, ampliada por los sueños reveladores que

²⁴⁶ DÍEZ GARCÍA, José Luis: *Catálogo de pinturas de la colección Santamarca*. Memoria de Licenciatura, Madrid 1984; en la ficha de la obra de Luca Giordano (número 75) se indica que el asunto se recoge en Mt 2, 14, aunque en realidad este pasaje evangélico únicamente se refiere de forma genérica a que la Sagrada Familia huyó a Egipto.

tuvieron sucesivos padres de dicha iglesia, gracias a los cuales se fue completando lo acontecido durante la estancia de la Sagrada Familia en Egipto. Ellos nos narran que llegaron a Egipto atravesando el mar Rojo y que el viaje por este país forma una cruz: de este a oeste y de norte a sur, llegando a cruzar el río Nilo por lo menos en ocho ocasiones²⁴⁷, por lo que lógicamente la representación de la Huida a Egipto en barca es un tema frecuente en el arte popular copto:



*Huida a Egipto, icono copto*²⁴⁸

En occidente, esta iconografía surge tras el concilio de Trento, siendo uno de los primeros modelos conservados el realizado por Ludovico Carracci²⁴⁹ (1555-1619), encontrando ejemplos muy tempranos en España, como la estampa grabada por Henricus van Schoel (1573-1622), siguiendo el diseño de Hieronymus Wierix (1573-1619) de la que existe un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, o la que se inserta en uno de los huecos del altar-alacena conservado en el Museo Nacional de Valladolid²⁵⁰, grabada por Cornelis Galle, sin que se haya concretado si se trata del padre (1576-1650) o del hijo (1615-1678).

Se difundió ampliamente en la pintura italiana y francesa a lo largo de los siglos XVII y XVIII, por lo que no es de extrañar que en la colección de Isabel Farnesio en el palacio de La Granja de san Ildefonso encontremos una miniatura con “Ntrâ S^{ra} que ba â pasar la Barca, y Sn Joseph hablando con el barquero”²⁵¹ o que entre los bienes que quedaron a la muerte de don Fernando Meneses Bravo de Sarabia, gentilhombre de Su Majestad, el 22 de abril de 1732, aparezca un cuadro de “Nuestra Señora embarcada de biage a Egipto”²⁵².

Pero es en la obra de Luca Giordano cuando adquiere especial relevancia, ya que en su catálogo encontramos al menos diez pinturas sobre este asunto,

²⁴⁷ En la página web de la Real Congregación de arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto se describe pormenorizadamente el itinerario seguido, así como los distintos lugares en los que residieron.

²⁴⁸ Imagen tomada de la citada página web.

²⁴⁹ Realizada entre 1598 y 1600, está en una colección particular.

²⁵⁰ N.I. CE1096.

²⁵¹ VV.AA. (*Inventarios reales*): *Op.cit.*, II, 81.

²⁵² A.H.P.: Protocolo 15171 (Pedro Campillo), 120v.

alguna muy temprana, como la *Sagrada Familia a punto de embarcarse* que decora el clavicordio conservado en Villa Giulini (Briosco, Milán), de mediados del siglo XVII²⁵³, conservándose varias de ellas en España. De hecho, podemos citar, como ejemplos, la perteneciente a las colecciones reales, en el Palacio Real de Aranjuez; que en el *Viaje de España*, en la sacristía de la iglesia de Mejorada (Madrid), Ponz vio “un quadro apaisado, como de quatro varas de largo, original de Lucas Jordan: representa la Huida á Egipto en el paso de un riachuelo, y es de lo bueno de este autor”²⁵⁴ y en el inventario del Museo de Valladolid realizado en 1843, en la sala décima, se incluye un “cuadro grande, la Huida de Egipto, pasando la barca la Vírgen, San José y el Niño. Escuela de Jordan”²⁵⁵.

Esta forma de representar la escena de la Huida a Egipto se ha mantenido hasta la actualidad, pues en las puertas diseñadas por Etsuro Sotto para el templo de la Sagrada Familia de Barcelona, en la que corresponde a la fachada del Nacimiento, el artista ha querido recrear el lugar donde nació Jesús, a través de su flora y su fauna, poniendo unas cañas junto a la figura de la Esperanza, aludiendo a las del río que cruzó la Sagrada Familia en su huida a Egipto y, en el pórtico de San José ha escenificado la huida a Egipto con “la barca de san José”, en la que el padre del Niño Jesús es el timonel que conduce la Iglesia católica.

Ante esta escena nos preguntamos, lógicamente, cuál es su significado. Por un lado, podría pensarse que se trata de un episodio más de la vida de Cristo, y de la Virgen, tomado de fuentes no canónicas, como tantos otros que surgieron a partir de los evangelios apócrifos y que su aparición en el siglo XVII tendría que relacionarse con el interés de los artistas en la representación del paisaje²⁵⁶.

No obstante, algunos autores lo han relacionado con la barca de Caronte “para aludir así a la prefiguración de la muerte del Salvador”²⁵⁷, por reminiscencias del mundo clásico²⁵⁸.

Por último, y dado que la pintura forma parte de un ciclo dedicado a la Virgen, y no a la infancia de Cristo, el jeroglífico XV de la obra de fray Luis de Solís nos parece de sumo interés ya que en él relaciona el paso del mar Rojo -que lógicamente tuvo que hacerse en barca- diciendo que “María es el Spiritu de Dios, que une, y junta las aguas, formando de ellas paredes, para que los devotos de su

²⁵³ *Catálogo de la exposición Luca Giordano (1634-1705)*. Electa, Nápoles 2001, 261.

²⁵⁴ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, I, 267.

²⁵⁵ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro: *Op.cit.*, 73.

²⁵⁶ CANTERA MONTENEGRO, Jesús: *Iconografía de la Navidad en la pintura barroca*. Conferencia pronunciada en el Museo del Prado el 17 de diciembre de 2005.

²⁵⁷ HALL, James: *Op.cit.*, I, 319.

²⁵⁸ CANTERA MONTENEGRO, Jesús: *conferencia citada*.

Santísimo Nombre passemos libres, y seguros del Pharaon del Infierno”²⁵⁹. Más adelante retomaremos este jeroglífico.

ASUNCIÓN DE LA VIRGEN



Asunción (Portillo)

Para continuar con el hilo narrativo del ciclo iconográfico que estamos estudiando, debemos dejar por un momento los muros del camarín para dirigir nuestra mirada a la cúpula, donde se nos muestra la Asunción de la Virgen, pintura que presenta una gran semejanza con las obras del mismo asunto de las series anteriormente aludidas de San Pascual y del Museo de Valladolid²⁶⁰:



Asunción (San Pascual)



Asunción (M.N. Valladolid)

²⁵⁹ SOLÍS VILLALUZ, fray Luis de: *Op.cit.*, 116.

²⁶⁰ No podemos dejar de relacionar el ángel mancebo que aparece a la derecha de la Virgen, con el que vimos en el lienzo del *Éxtasis de san Pedro Regalado*.

La similitud es mayor al compararla con la pintura de San Pascual, ya que el cobre de Valladolid se enriquece al figurar en la parte inferior los apóstoles en torno al sepulcro, personajes que no aparecen ni en el lienzo de Ávila ni en la cúpula de Portillo, donde se han añadido, en cambio, un grupo de ángeles portando atributos inmaculistas.

La composición repite modelos anteriores, pues existe una estampa de Carlo Maratta muy semejante y Luca Giordano la retomó en el camarín de Nuestra Señora de Guadalupe, por citar sólo dos ejemplos. A partir de ellos, se difundió extraordinariamente, sobre todo a través de los pintores cortesanos, como el lienzo de Antonio Palomino para la catedral de Córdoba.

Nuevamente debemos hablar de una composición muy equilibrada, en la que todo gira en torno a su figura central: la virgen María en el momento de su Asunción, flanqueada por dos ángeles mancebos y asentada en un trono de nubes, ángeles y querubines que se distribuyen bajo Ella y también, los segundos, a su alrededor, estando el anillo de la cúpula remarcado por una falsa balaustrada, arquitectura fingida que, a modo de trampantojo, ayuda a potenciar la sensación de elevación. En los cuatro ejes de la cúpula, sendas parejas de ángeles parecen sostener unas tarjetas ricamente decoradas, en las que se leen diversos textos: “*DEI MATER ALMA*”, “*ATQUE SEMPER VIRGO*” y “*FELIX COELI PORTA*”, siendo ilegible el cuarto.

El cromatismo repite lo visto hasta ahora: utilización de blancos, ocre y rosáceos para las carnaciones y alas de los ángeles, con amplia utilización de los tornasoles en sus ropajes, dorado para la Gloria hacia la que la Virgen es elevada, reservando la mayor brillantez de colorido para la túnica y manto de María, ya que sus vestidos, una vez más, presentan la dualidad rojo y azul ya comentada y cuyos cabellos, dorados y rizados, se extienden sobre sus hombros, como en la escena de la *Encarnación*.

Iconográficamente, no parece crear dudas respecto al asunto representado, la Asunción de María, momento de su vida descrito en diversos evangelios apócrifos, los llamados “asuncionistas”, donde se recoge la creencia de que el cuerpo de la Virgen, receptáculo del Hijo de Dios, no podía corromperse por lo que a los tres días de su tránsito “su inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso” (Libro de san Juan Evangelista, XLVIII) o “llevado al cielo en manos de ángeles” (Narración del pseudo José de Arimatea, XVI), milagro que fue descubierto por los apóstoles quienes, al abrir la tumba donde habían sepultado a la Virgen vieron que, en lugar de su cuerpo, el sarcófago estaba lleno de flores, escena que sí aparece en la pintura del Museo Nacional de Escultura, pero que como es usual, en la cúpula no se ha representado.

La Virgen aparece en la tradicional actitud de los orantes, es decir, con los brazos abiertos, extendidos hacia arriba, gesto que es acompañado por la posición de la cabeza y la mirada, que también se eleva como extasiada, modelo ampliamente difundido a partir de la Contrarreforma.

Si bien, como hemos indicado, este acontecimiento fue objeto de devoción desde época muy temprana, no fue declarado dogma hasta el 1 de noviembre de 1950, mediante la constitución apostólica *Munificentissimus Deus*, proclamada por Pío XII.

Por otro lado, aunque se trata claramente de la Asunción de la Virgen, los ángeles sostienen diversos objetos que suelen aparecer en las imágenes de la Inmaculada Concepción: cetro, corona, azucena, palma y estrella, atributos de esta advocación incorporados al rezo de las Letanías.

CORONACIÓN DE LA VIRGEN



Coronación (Portillo)

La escena que cierra el ciclo se encuentra en el muro norte, en el lienzo de pared situado bajo la escena de la *Anunciación*, ubicación que ha llevado a que sea la imagen peor conservada, pues la escasa altura la ha desprotegido frente al lógico desgaste de roces y desconchones y a los daños, absolutamente censurables, de inscripciones e incisiones.

De nuevo tenemos que acudir a los fondos del Museo Nacional de Escultura donde, uno de los cobres de la serie ya aludida, presenta una composición muy semejante a la de nuestra pintura, salvo en la inclusión de unos ángeles mancebos flanqueando a la Virgen, que no están en la cúpula de Portillo:



Coronación (M.N.Valladolid)

El asunto no aparece, sin embargo, en la serie de San Pascual, sin que podamos asegurar si esta ausencia se debe a que no se eligió por el pintor que la realizó, o si la obra no se ha conservado, pues no olvidemos que los inventarios hablan de la existencia en la iglesia de trece pinturas, cuando en la actualidad no hay más que ocho.

Una vez más, estamos ante una composición prácticamente simétrica, de la que la Virgen se convierte en su eje, con las manos juntas al pecho y arrodillada entre las figuras de Dios Padre, a su derecha, y de Cristo, a su izquierda, formando entre las tres imágenes un triángulo invertido, con cuyas diagonales la escena adquiere mayor dinamismo; en la parte superior, en el centro y sobre la cabeza de María, la paloma del Espíritu santo que insufla su aliento sobre Ella.

Las figuras de Cristo y Dios Padre aparecen contrastadas tanto en la actitud, de absoluta serenidad en el último y de mayor dinamismo en el primero, gracias al amplio vuelo de su manto, como en el colorido, en tornasolados grises y rosados para el Padre y de un rojo intenso para el Hijo, único toque de color que ilumina la escena, pues en este caso aunque la Virgen vuelve a vestir túnica roja y manto azul (apenas conservado), de la primera apenas se ha insinuado parte del cuello y de las mangas.

Momento final de los ciclos marianos, el motivo iconográfico parece partir de un “relato apócrifo atribuido a Méliton, obispo de Sardes, que fue popularizado en el siglo XV por Gregorio de Tours”²⁶¹, evolucionando a lo largo de los siglos, pasando de ser coronada por un ángel a serlo, como en este caso, por la Santísima Trinidad, pues aunque sea Cristo quien sostiene la corona, aparecen representadas las tres Personas de la divinidad; frecuentemente, que no aquí, se unifica esta escena con la de la Asunción y, desde la Contrarreforma, “solía reemplazarse por el de la Inmaculada Concepción”²⁶², aunque las representaciones que aúnan en

²⁶¹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 643.

²⁶² HALL, James: *Op.cit.*, I, 175.

una sola escena la Inmaculada Concepción y la coronación de la Virgen por la Trinidad son más antiguas, con precedentes en *Las Horas de la Virgen al uso de Roma*, texto impreso en Valencia hacia 1502, para ilustrar los Gozos de la Virgen que se cantaban en el monasterio de la Encarnación de dicha ciudad²⁶³.

Descritas las distintas escenas y motivos representados, no nos queda sino intentar descifrar el mensaje iconográfico que se quiso transmitir con este conjunto pictórico. De lo dicho en las páginas anteriores se desprende que nos encontramos ante cinco escenas principales sobre la vida de la Virgen (*Anunciación, Encarnación, Huida a Egipto, Asunción y Coronación*), completadas con los evangelistas y dos ángeles mancebos.

Las cinco escenas forman dos grupos de a dos, más una escena suelta, es decir, Anunciación-Encarnación, Huida a Egipto y Asunción-Coronación. Las dos parejas tienen en común que, por regla general, suelen aparecer unidas, como si de un solo momento se tratase, por lo que debemos preguntarnos por qué nuestro artista las representó de forma singular cuando una viene a ser reiteración de la anterior.

Creemos que la clave estriba en que, en estas cuatro escenas, su contenido iconográfico es recurrente, versando sobre la virginidad de María y, añadiéndole un sentido inmaculista pues “María estaría libre del pecado original desde el mismo momento de la concepción para ser digna de dar a luz a Cristo hecho hombre. Su cuerpo puro era el Santuario en el que el Verbo se hizo carne”²⁶⁴.

De hecho, queremos recuperar ahora los textos de las tarjetas citadas al hablar de la cúpula: “AVE, MARIS STELLA”²⁶⁵, “DEI MATER ALMA”, “ATQUE SEMPER VIRGO” y “FELIX COELI PORTA” y que corresponden a los primeros y últimos cuatro versos del himno litúrgico atribuido a Fortunato, obispo de Poitiers (+609):

“Ave, Maris Stella,
Dei Mater Alma,
Atque Semper Virgo,
Felix Coeli Porta.

Solve Vincla Reis,
Profer Lumen Caecis,
Mala Nostra Pellem,
Bona Cuncta Posce.

Sumens Illud Ave
Gabrielis Ore,
Funda Nos In Pace,
Mutans Hevae Nomen.

Monstra Te Esse Matrem,
Sumat Per Te Preces
Qui Pro Nobis Natus,
Tulit Esse Tuus.

²⁶³ *Catálogo de la exposición “Inmaculada”*. Conferencia episcopal española, Salamanca 2005, 134.

²⁶⁴ STRATTON, Suzanne: “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Cuadernos de arte e iconografía* nº 2 (1998), 16.

²⁶⁵ Texto ilegible en la actualidad, por el deterioro de las pinturas.

Virgo Singularis
Inter Omnes Mitis,
Nos Culpis solutos
Mites Fac et Castos.

Vitam Praesta Puram,
Iter Para Tutum,
Ut Videntes Jesum
Semper Collaetemur.

Sit Laus Deo Patri,
Summo Christo Decus,
Spiritui Sancto,
Tribus Honor Unus.

Ave Maris Stella
Dei Mater Alma
Atque Semper Virgo
Felix Coeli Porta”.

Salve que se rezaba en las diferentes novenas en honor de la Virgen, que ya a mediados del siglo XIII tradujo a un castellano incipiente Gonzalo de Berceo, en su Himno II y que, desde fechas muy tempranas, tuvo acompañamiento musical, recogiendo como ejemplo las melodías compuestas por Guillaume Dufay (1397-1474), partiendo de las antífonas medievales o por Monteverdi, en cuyo *Vespro della Beata Vergine* (1610), incluye este himno de alabanza a la Virgen.

Ahora bien, hemos dicho que el ciclo se componía de cinco escenas, cuatro de ellas claramente alusivas a la Inmaculada Concepción de la Virgen, representándose en la quinta la huida a Egipto ¿por qué motivo? y ¿por qué precisamente en barca?.

A pesar de que explícitamente ninguno de los autores consultados relacione este momento de la vida de la Virgen con su Inmaculada Concepción, no albergamos ninguna duda de que si fue éste y no otro el episodio elegido para la luneta que, precisamente, se sitúa sobre el nicho que cobija la talla de Santa María en la parroquia de Portillo, no fue por mero capricho del artista o del comitente, sino que, con toda seguridad, la escena tiene, como las restantes, un sentido inmaculista. Desde este convencimiento, queremos relacionar el ciclo pictórico con el existente en la capilla de la Inmaculada, en la catedral de Burgo de Osma, en cuya bóveda se ha representado la Anunciación, Huida a Egipto y Asunción.

Revisando los textos sagrados y las fuentes contemporáneas a las pinturas, hemos encontrado algunos elementos que pueden servir para interpretar la escena desde el punto de vista indicado:

El versículo del evangelio de san Mateo que trata de este episodio (Mt 2, 15) se ha relacionado con la profecía de Oseas: “Cuando Israel era un niño, yo le amé y yo llamé de Egipto a mi hijo” (Os 11, 1), haciendo alusión no tanto a la huida como al regreso, hecho que inmediatamente nos lleva a pensar en la salida del pueblo de Israel de Egipto narrada en el Éxodo.

Pues bien, precisamente, según nos cuenta Jacopo da Varazze en el capítulo dedicado a la Asunción de la bienaventurada Virgen María, tras su muerte “los apóstoles tomaron el sagrado cuerpo de la Virgen y salieron con él

camino del sepulcro. Al iniciar la marcha, Pedro entonó el salmo *In exitu Israel de Aegypto* (*Al salir Israel de Egipto*) que fue cantado a coro por los demás apóstoles y por infinidad de ángeles que se unieron a la salmodia”²⁶⁶.

Dicho salmo lleva el título de “Himno pascual”, siendo sus primeros versículos como siguen: “¡Aleluya! Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob se libró de extraña gente, Judá se convirtió en su santuario, Israel en su reino. El mar lo vio y se puso en fuga, el Jordán volvió atrás, con sus corrientes ...” (Sal 113a, 1-3)²⁶⁷.

Este salmo entonado por los apóstoles fue convertido en himno que se cantaba el 15 de agosto, festividad de la Asunción de la Virgen, siendo varias las versiones que han llegado a nuestros días, como la compuesta para la celebración del Misterio de Elche que tuvo lugar en el año de 1709 o la más conocida de Antonio Vivaldi (1739).

Pero recuperemos de nuevo el hecho de que se trata de una huida a Egipto en barca, por lo que queremos retomar el jeroglífico XV de fray Luis de Solís en donde la narración ya citada continúa diciendo que el espíritu de Dios aludido se explica porque

“en lo alegórico este espíritu era Maria Santissima: porque si la hija del Spiritu, es spiritu, como Maria fue Hija del Espiritu Santo en su Concepcion purissima, es Maria Espiritu, aunque no Espiritu Santo ... y este Espiritu de Maria fue el que juntò, y uniò las aguas, formando de ellas paredes, para que passassen libres, y seguros de Pharaon los Israelitas”²⁶⁸.

En el contexto geográfico que nos movemos, también queremos recoger la existencia de una Congregación de devotos y esclavos del Santísimo Sacramento y de la Virgen Desterrada, con sede en el convento de San Benito el Real de Valladolid, cuyo himno contenía siete saluciones a la Virgen y todas comenzaban con la frase *Dios te salve, Maria*²⁶⁹.

Un último punto que debemos tratar, relativo a los versículos sobre el paso del Jordán aludidos y a la interpretación también citada del barquero, a quien se ha visto como Caronte, por lo que la representación de la Huida en barca se ha venido relacionando con la resurrección de Cristo, es si, desde el punto de vista de

²⁶⁶ VARAZZE, Jacopo da: *Op.cit.*, I, 492.

²⁶⁷ No deja de ser también sorprendente la asociación del último versículo con el paso del Jordán narrado en el libro de Josué: “Salió, pues, el pueblo de sus tiendas para pasar el Jordán, y los sacerdotes que llevaban el arca de la alianza marchaban delante de él” (Jos 3 14), al unir el paso de este río con uno de los elementos utilizados como alegorías de la Inmaculada Concepción, el arca de la alianza.

²⁶⁸ SOLIS VILLALUZ, fray Luis de: *Op.cit.*, 115-116.

²⁶⁹ ALVARADO, fray Antonio: *Op.cit.*, 750-751.

la mariolatría que se respira en el camarín de Portillo, ¿no tendríamos que relacionarla más bien con la resurrección de la Virgen?.

Desde esta perspectiva, ante la imagen representada en la luneta, nos viene a la mente la escena narrada en *La divina comedia* de Dante, que nuevamente nos conduce al salmo 113a:

“Cuanto más se acercaba a nosotros el ave divina, más brillante aparecía, por lo cual, no pudiendo resistir su resplandor mis ojos, los incliné; y aquél se dirigió hacia la orilla en un esquife airoso y ligero, que apenas se sumergía un poco en el agua.

El celestial barquero estaba en la popa, y la bienaventuranza parecía estar escrita en su semblante. Más de cien espíritus, sentados en la barquilla, cantaban a coro: *In exitu Israel de Aegypto*, y todo lo demás que sigue de este salmo” (El purgatorio, Canto II).

En conclusión, opinamos que el conjunto de pinturas que decora el camarín de la iglesia de Santa María es, pues, una exaltación a la Inmaculada Concepción de la Virgen, y pensamos que su decoración surgió como iniciativa de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y santa Ana, de la que tenemos constancia documental a principios de 1716²⁷⁰.

Sin duda la Inmaculada Concepción de la Virgen es una de las creencias que mayores controversias levantó en la Iglesia. No vamos a tratar ahora de este asunto, pues de ello nos ocuparemos cuando hablemos del estandarte a ella dedicado que, sin duda alguna, fue encargado en el mismo contexto en que fue realizado este ciclo pictórico.

CAPILLA DE SAN FRANCISCO JAVIER (1715/1716)

Cuando iniciamos el estudio de las pinturas de la iglesia de Santa María de Portillo, recogíamos la noticia de las obras que se venían realizando en el templo desde finales del siglo XVII. A principios del XVIII, el edificio se amplió con la apertura de la capilla de San Francisco Javier, obra realizada en el año 1711 gracias a la limosna de varios devotos, en agradecimiento de los cuales se puso la lápida conmemorativa cuyo texto reproducimos:

“Hizose esta obra de la capilla y retablo de San Francisco Javier este año de 1711, con la limosna que dieron los señores de Justicia y Regimiento de esta villa de Portillo y otros señores devotos y con lo que dio el señor Diego Velázquez del Hierro, beneficiado arcipreste de esta iglesia y abad del cabildo eclesiástico de esta dicha villa y su arrabal, y también se han hecho todas las demás obras de esta iglesia

²⁷⁰ A.H.P.Va.: Protocolo 11594 (Juan Casado Vicente) s/f. El título de la cofradía, al unir los nombres de “Nuestra Señora de la Concepción” con el de “Santa Ana” nos lleva a pensar que honraba a la Virgen en sus dos facetas: por haber concebido a Jesús y por haber sido Ella misma concebida sin pecado.

desde su reedificación, corriendo todo por la mano y dirección de dicho señor Diego Velázquez”²⁷¹.

Suponemos que Diego Velázquez del Hierro, el abad del cabildo eclesiástico de Portillo, era hermano de Antonio Velázquez del Hierro, quien fue admitido como miembro del estado de los hijosdalgo de Portillo en 1695, y su regidor desde 1696, a quien el Rey había concedido el hábito de caballero de Santiago el 13 de junio de 1702 y que, aunque nacido en Valladolid, tanto su padre como sus abuelos paternos eran naturales de la villa de Portillo²⁷².

Es indudable la relación que los comitentes de la capilla debieron de tener con la Compañía de Jesús, pues tanto la decoración mural de la capilla como su retablo están dedicados a santos de la Orden.

Pensamos que los motivos que llevaron a dedicar esta capilla a los principales santos jesuitas está relacionada con los hermanos Jacinto y Pablo Méndez de Loyola Morejón, ambos nacidos en Portillo en 1632 y 1636, respectivamente, aunque más conocidos por su apellido Loyola, al estar emparentados con el fundador de la Compañía de Jesús, a la que pertenecieron²⁷³.

El padre Jacinto de Loyola falleció el 2 de octubre de 1699 en La Coruña, con fama de santidad y, apenas unos días después, el 11 de octubre, se fecha una carta dirigida al padre procurador de Granada, dándole cuenta de su vida y virtudes²⁷⁴ lo que, sin duda, ocasionó la publicación de su biografía en 1706²⁷⁵.

En cuanto a su hermano, el padre Pablo de Loyola estuvo al servicio del rey Carlos II, primero como paje y, más tarde, sirviendo en el ejército; fue miembro de la orden de Santiago, llegando a ser capitán de Canarias y gobernador de Nicaragua, donde destacó por su defensa de la comunidad indígena, granjeándose con ello el sobrenombre de “Gobernador santo”. Tras pasar a México, ingresó en la Compañía de Jesús el 17 de junio de 1688, en el convento

²⁷¹ HERAS GARCÍA, Felipe: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1975, 205.

²⁷² CADENAS Y VICENT, Vicente: *Caballeros de la Orden de Santiago: siglo XVIII*. Hidalguía, Madrid 1977, I, 114. En 1728 se extendió un certificado de hidalguía, incluyendo el nombramiento como caballero de Santiago, conservándose el manuscrito en la Real Academia de la Historia, perteneciente al fondo Salazar (Mss. Digital 56987).

²⁷³ OVIEDO, Juan Antonio: *Elogio de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús*. Imprenta de la viuda de D. José Bernardo de Hogal, México 1755, 368-373. BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano: *Biblioteca hispano americana septentrional*. Tip. del Colegio Católico, México 1819, 183. O’NEILL, Charles E.: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Universidad Pontificia de Comillas, 2001, III, 2428-2429.

²⁷⁴ Mss. Conservado en la Universidad de Granada, fondo antiguo, disponible en versión digital.

²⁷⁵ CIFUENTES, Alonso: *Vida, heroicas virtudes y prodigios del padre de los padres Jacinto de Loyola de la Compañía de Jesús*. Francisco Picart, Pamplona 1706.

de Texpotztlan y en el de ciudad de México, donde falleció el 17 de mayo de 1705.

De lo dicho anteriormente vemos cómo la muerte del padre Pablo de Loyola, y la publicación de la biografía de su hermano Jacinto se fechan en 1705 y 1706, momentos previos a la conclusión de la capilla, por lo que sin duda su dedicación a santos jesuitas debió de venir fijada por un comitente emparentado con los religiosos recién fallecidos.

Nada nos dicen las fuentes, ni la bibliografía consultada, sobre la decoración de la capilla, que suponemos le fue encargada a Zorrilla mientras se encontraba realizando las pinturas del camarín, acometiendo su ejecución tras la conclusión de aquéllas, lo que nos ha llevado a fechar éstas en 1715/1716.

Si, como pensamos, el comitente estuvo emparentado con los hermanos Loyola, parece lógico que el titular del retablo sea san Francisco Javier, por su labor como misionero, recordando, con ello, al padre Pablo, mientras que en las pechinas se representan los santos principales de la Compañía: *San Ignacio de Loyola*, su fundador, a la izquierda del retablo y *San Francisco de Borja*, a la derecha.

En cuanto a las otras dos pechinas, las que corresponden al muro que separa la capilla de la nave mayor de la iglesia, en una de ellas encontramos a *San Estanislao de Kotska* aunque, como podemos apreciar, fue repintada en un periodo posterior, por lo que no la describiremos con detalle al no corresponder al momento estudiado. En cuanto a la cuarta pechina, la pintura ha desaparecido por completo, presentando en la actualidad únicamente el enlucido de la pared, lo que no nos permite afirmaciones rigurosas, si bien lo más usual en un ciclo jesuítico es que estuviese san Luis Gonzaga, con lo que habría dos santos militantes (san Ignacio y san Francisco de Borja) y dos contemplativos (san Estanislao de Kotska y san Luis Gonzaga).



San Ignacio de Loyola



San Francisco de Borja



San Estanislao de Kotska

SAN IGNACIO DE LOYOLA



San Ignacio de Loyola

La identificación no presenta dudas, ya que bajo la figura del Santo, el pintor ha situado una tarjeta con el nombre del fundador de la Orden (1491-1556)²⁷⁶.

El Santo, representado de medio cuerpo, llena casi por completo el espacio de la pechina. No es, en absoluto, una figura estática, pues mientras su cuerpo se gira, de tres cuartos, hacia nuestra izquierda, sin embargo vuelve el rostro hacia la derecha, hacia el lugar donde se encuentra el retablo en el que se ubica la talla de San Francisco Javier, titular de la capilla. Gracias a este giro, la composición adquiere dinamismo.

Las enjutas superiores de la pechina están cerradas por sendos grupos de tres querubines, en actitudes y posiciones variadas, aportando movimiento a la composición, con un tipo (mofletudos, con los ojos marcados por un trazo negro) semejante a los que veíamos en el camarín, mientras que la inferior sólo tiene unas nubes.

El Santo se recorta sobre un fondo azulado, en el que aparece un celaje en tonos dorados, bastante neutro y sin detalles que distraigan nuestra atención que, de esa forma, es atraída únicamente por el personaje representado.

En cuanto al cromatismo y al tipo de pincelada empleados estarían en la línea de lo visto en el camarín, ya que de nuevo la tonalidad destaca por el uso de dorados y anaranjados, mientras que toques blancos de una pincelada suelta y

²⁷⁶ Canonizado por Gregorio XV el 12 de marzo de 1622.

rápida, iluminan la figura, haciendo resaltar su rostro, y su brazo, por el contraste lumínico y cromático empleado.

El tipo humano corresponde con la representación habitual, que deriva del retrato realizado por Sánchez Coello a partir de su máscara mortuoria, por lo que poca libertad se dejó a la imaginación de los artistas posteriores: “con la frente calva y con la barba propia de los hombres del Sur, que, rasurada, dejaba la mejilla negra”²⁷⁷.

Aparece vestido con la casulla de oficiar, de la que asoma un cuello blanco, prenda litúrgica que, lógicamente, permite introducir un cromatismo más vivo que si llevase la sotana jesuita. Su cabeza se inclina hacia la parte inferior, como si dirigiese su mirada al altar donde se encuentra san Francisco Javier; sin embargo, la mano izquierda, cruzándose por delante de su cuerpo, sigue una dirección ascendente, señalando el libro que sostiene con su brazo derecho, que tanto puede corresponder a las Constituciones de la Orden como al de los Ejercicios espirituales, y en cuya portada está escrita la divisa de los jesuitas, en letras capitales: “*AD MAIOREM DEI GLORIAM*”.

SAN FRANCISCO DE BORJA



San Francisco de Borja

Al igual que el caso anterior, la identificación no presenta dudas, por la tarjeta con su nombre bajo la imagen del Santo (1510-1572)²⁷⁸.

²⁷⁷ MÂLE, Emile: *Op.cit.*, 413.

²⁷⁸ Canonizado por Clemente X el 12 de abril de 1671.

Ocupa la pechina a la derecha del retablo haciendo pendant, por tanto, con san Ignacio de Loyola, ambos con las cabezas de perfil, dirigidas hacia el retablo y si de aquél decíamos que inclinaba la cabeza hacia la parte inferior, con los ojos bajos, en este caso el santo eleva la suya para contemplar el cáliz que se encuentra frente a él.

De nuevo, aunque el Santo pueda parecer un tanto estático, hay un movimiento en sus manos, en su cabeza y, sobre todo, en el celaje representado sobre la misma, que hacen que la obra adquiera un mayor dinamismo, con los grupos de querubines, de nuevo, cerrando las enjutas superiores de la pechina y que, con sus actitudes variadas, aportan un mayor movimiento a la escena.

Cromáticamente, aunque el Santo vista la sotana negra de los jesuitas, el resultado no resulta apagado, gracias a los tonos anaranjados-dorados del celaje y del empleo de esta misma gama para iluminar la tarjeta con el nombre y la corona que porta la calavera.

Iconográficamente, aparece acompañado de dos de sus principales atributos: la calavera coronada, que hace alusión a que “su decisión de renunciar al mundo fue provocada por la vista del cadáver de la reina Isabel”²⁷⁹, al que había acompañado hasta Granada y que le haría exclamar: “Nunca más servir a señor que se pueda corromper”²⁸⁰, así como el cáliz ante el que se muestra arrobado, con las manos cruzadas sobre el pecho, cáliz del que emanan unos rayos de luz muy blanca, y en el que aparece una sagrada forma y en ella inscrito el anagrama de Cristo: “*IHS*”, del que la Compañía tomó su nombre, con una cruz sobre la letra “H” y, debajo, un *Víctor*.

En cuanto al mensaje global que se desprende de la capilla, no hay duda que la inclusión de estos cinco santos jesuitas, cuyas biografías coinciden en haber pertenecido a familias de elevado rango y haber abandonado las comodidades y privilegios que tal posición les ofrecía para dedicarse al apostolado, especialmente como misioneros, está relacionada con los padres Jacinto y Pablo de Loyola quienes, al igual que los santos representados, eran miembros de la clase social más elevada de Portillo y que, como ellos, renunciaron a las prerrogativas que, por clase, tenían derecho para ingresar en la Compañía.

Sin duda, la muerte de ambos hermanos fue clave para la construcción de la capilla y para encargar su decoración, acorde con sus postulados.

²⁷⁹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 564. En realidad, sería más correcto darle el título de emperatriz, puesto que se trata de Isabel, esposa de Carlos V.

²⁸⁰ FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*. Omega, Barcelona 1950, 114.

ESTANDARTE DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y CRISTO CRUCIFICADO (colección particular, Valladolid, firmada y fechada “Frco. Zorrilla/fac. 1715”)



Inmaculada (anverso)



Cristo crucificado (reverso)

Óleo sobre lienzo (80x57 cm.), pintado por ambas caras, es la primera de las obras de Francisco Zorrilla que encontramos no sólo firmada sino también fechada, en el ángulo inferior izquierdo del lado dedicado a Cristo.

Fue dada a conocer por el profesor Brasas Egido en 1976²⁸¹ en cuyo artículo se describe como sigue:

“En el anverso figura Cristo Crucificado, muy convencional y de escasa calidad, mientras que en el reverso se representa a la Inmaculada, pintada con tonos suaves, de un aire muy dieciochesco y marcado gusto rococó”.

apareciendo con este mismo orden, *Inmaculada* en el anverso y *Cristo crucificado* en el reverso, en nuestro trabajo previo sobre Zorrilla²⁸², disposición que no parece quedar definida en el artículo del profesor Gutiérrez Pastor, pues en el capítulo dedicado a la actividad profesional de Francisco Zorrilla invierte la descripción, es decir la Inmaculada en el anverso y el Cristo en el reverso²⁸³, recuperando la anterior al realizar el estudio de la obra en cuestión²⁸⁴.

²⁸¹ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 508-509.

²⁸² SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 56-58.

²⁸³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael:(2002a): *Op.cit.*, 170.

²⁸⁴ Ibidem, 178-179.

Tras un estudio más detenido de la obra, nos inclinamos por considerar más correcto decir que el anverso se dedica a la *Inmaculada Concepción*, mientras que el reverso lo está a *Cristo crucificado*, cambio que lógicamente no se debe a un mero capricho, sino que está justificado por el contexto en el que surge la pintura.

Aunque se ha indicado que procede de la iglesia de Portillo (Valladolid), este extremo no puede afirmarse con rotundidad, pues lo único seguro es que apareció en el desván de una vivienda de Arrabal de Portillo, plegado y en pésimas condiciones de conservación, lo que llevó a su restauración en la década de 1970²⁸⁵.

Dadas las dimensiones del lienzo, creemos que la pintura ocupaba prácticamente la totalidad del estandarte, es decir, que no tendría tejido a su alrededor, salvo algún fleco o cenefa de remate, pues de lo contrario hubiese tenido un tamaño desmesurado.

Tenemos constancia de que algunos particulares tenían entre sus bienes objetos semejantes, como el caso de José Gómez en cuyo inventario, realizado en 1726, figura “un estandarte de damasco, y sus borlas de seda, pintado en él la insignia de Nuestra Señora y san Pedro a sus pies”²⁸⁶, aunque en este caso nos inclinamos a pensar que se trata del estandarte de una cofradía, que lo utilizaría como guía en cuantas celebraciones así lo requiriesen, estando por lo general su uso recogido en las Constituciones de la misma. Ahora bien ¿de qué cofradía se trata?

En el siglo que nos ocupa existían dos cofradías en la iglesia de San Juan Bautista de Arrabal de Portillo, dedicadas al Santísimo Sacramento y a la Santísima Trinidad²⁸⁷, por lo que no parece probable que ninguna de ellas tuviese un estandarte con las imágenes descritas.

Bien es cierto que como la costumbre era, y aún sigue siendo en muchos casos, que los bienes de la cofradía estuviesen en poder del mayordomo u otro de sus miembros, sobre todo cuando no disponían de edificio o dependencias propias donde depositarlos, en muchos casos se ha perdido la pista de su ubicación u origen con el paso de los años, sobre todo tras extinguirse la vida de la cofradía. Por tanto, que la obra haya aparecido en un domicilio particular de Arrabal de

²⁸⁵ Agradecemos al profesor Urrea las gestiones realizadas para ponernos en contacto con el propietario de la obra, así como a éste todas las facilidades e información facilitadas para su estudio.

²⁸⁶ A.H.P.: Protocolo 15670 (Juan Rodríguez Vizcaíno), 857.

²⁸⁷ A.D.Va.: Aunque hay también documentación de las cofradías de la Vera Cruz y de las Ánimas, nacen con posterioridad a la fecha del estandarte, en 1747 y 1796 respectivamente.

Portillo no significa forzosamente que perteneciese a una cofradía de esa localidad (cuyas advocaciones por otra parte no guardarían relación con los asuntos representados), pudiendo ser que, aunque custodiado en Arrabal de Portillo, fuese de alguna de las múltiples cofradías de los pueblos comarcanos.

De hecho, en Aldeamayor de San Martín, en cuya parroquia se conserva el lienzo de *San Vicente Ferrer y san Antonio abad* ya estudiado, aparte de las cofradías de Nuestra Señora de la O y Nuestra Señora del Rosario, existía -y todavía existe- la cofradía de Nuestra Señora del Compasco, a la que nos consta pertenecían vecinos de Arrabal y de otros pueblos adyacentes (Portillo, Aldeamayor de San Miguel, Mojados, etc.) y que en el siglo XVIII contaba con varios estandartes²⁸⁸; al ser una cofradía dedicada a la Virgen pudiera ser viable que contase con uno como el descrito, si bien no creemos que fuera éste su destino, al no tener sentido que el estandarte estuviese depositado en un domicilio particular, cuando la cofradía dispone de ermita propia, con espacio para sala de juntas y mobiliario adecuado para guardar los objetos precisos para el culto.

En realidad, nos inclinamos a pensar que fue realizado para una de las cofradías existentes en la villa de Portillo, a cuya jurisdicción pertenecían las anteriores localidades²⁸⁹, pudiendo radicar su sede en la propia iglesia parroquial, consagrada bajo la advocación de Santa María y en la que nos consta la existencia de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y santa Ana; tampoco podemos olvidar que el monasterio de agustinos descalzos de la Fuensanta contaba con un camarín dedicado a Nuestra Señora en el que, entre otros bienes, tenían un estandarte²⁹⁰.

No es posible concretar más cuál fue su destino, pues en ambos casos la documentación que sería precisa no se conserva, a causa de extravíos o de la desamortización, aparte de que probablemente no nos aportarían mayor información pues, como se indica en la propia obra, su encargo se debe a la devoción de un esclavo de la Virgen. Por otro lado, desde el punto de vista del espíritu en el que surge la pintura, no habría diferencia entre que fuera destinada a

²⁸⁸ A.H.N.: Clero, libro 16131. La descripción que hace de los estandartes es muy somera, indicándose sólo el color, sin especificar si eran de pintura o bordado.

²⁸⁹ De hecho, en el *Diccionario Geográfico* de Madoz, Arrabal de Portillo no figura como localidad autónoma, sino –como su nombre indica- como un barrio de Portillo.

²⁹⁰ A.H.N.: Clero, libro 16556. Según la catalogación del Archivo, corresponde al monasterio de Agustinos Descalzos de Portillo, aunque no figura en el libro ningún dato que confirme tal procedencia ni indique la fecha en que se realizó el inventario; sólo lleva sellos del Archivo Provincial de Hacienda de Valladolid. Aparecen inventariados los siguientes bienes, sin mayor especificación: un estandarte; nueve cuadros; dos bancos; dos cajonerías; una imagen de Nuestra Señora de la Peña y otra pequeña de armazón.

No podemos dejar de cuestionarnos si los “nueve cuadros” que se citan no serán los nueve cobres jordanescos sobre la vida de la Virgen, anteriormente aludidos, aunque la información que consta en el inventario del Museo sea que proceden del convento de San Pablo.

uno u otro lugar, pues tanto en el camarín de Portillo como en el del convento agustino la devoción se dirigía a subrayar la creencia en la Inmaculada Concepción de María.

Por tanto, los asuntos en él representados quedarían estrechamente vinculados con los de las pinturas anteriormente estudiadas, justificándose con ello nuestra decisión de invertir el orden establecido hasta el momento al hacer su descripción, debiendo pasar a ser el citado en el epígrafe: *Inmaculada Concepción*, en el anverso, al ser la titular de la cofradía destinataria del estandarte, y *Cristo Crucificado* en el reverso.

INMACULADA CONCEPCIÓN



Inmaculada Concepción (detalle)

Nos encontramos ante una composición de una gran belleza, perfectamente equilibrada, casi podríamos decir simétrica, cuyo eje está formado por la figura de María, cuya actitud serena, tranquila, se dinamiza por el vuelo del manto sobre su cuerpo, cubriendo el hombro de la derecha y cayendo por la izquierda, espacio que se ha completado con los cabellos de la Virgen que, al igual que en algunas de las imágenes de Portillo, caen libremente en abundante melena de rizos dorados, enmarcando perfectamente el óvalo de su rostro pues el velo, en principio destinado a cubrirlos, se ha deslizado hacia el borde del vestido, flotando a su alrededor, por lo que la imagen en este caso sería criticada por Interián de Ayala, a excepción de haberla pintado con “juntas las manos al pecho ... porque de esta manera, se da mejor á entender aquel instante, en que fue concebida”²⁹¹.

²⁹¹ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, II, 188. Critica aquellas imágenes en que la Virgen aparece sin velo y con el cabello suelto.

La postura de la Virgen también parece compensar sus movimientos, pues mientras el cuerpo se gira hacia nuestra derecha, la cabeza se inclina hacia la izquierda, siendo precisamente ésta la pierna que aparece adelantada, como si estuviese iniciando una genuflexión, recibiendo de esta forma en ella el impacto lumínico, al contrario que en la mayor parte de las imágenes de la Inmaculada, donde es la pierna derecha la que avanza hacia el espectador.



Inmaculada Concepción, detalle de ángeles y querubines

Multitud de ángeles y querubines parecen revolotear en torno a María, en variadas posiciones y actitudes, incluso marcando atrevidos escorzos; algunos sencillamente encantadores y otros no tanto, con la frente ligeramente hundida lo que hace resaltar más si cabe sus mofletes, con sus cabecitas de cabellos ensortijados de un dorado intenso y “los ojos oscuros como puntos de azabache”²⁹²; algunos aparecen cuchicheando²⁹³ mientras otros portan elementos alusivos a la Inmaculada Concepción.

La representación de la Inmaculada, a finales del siglo XVII sigue dos modelos principales: el que deriva de la composición de Carreño, en el que la Virgen destaca por su frontalidad, con un brazo extendido y llevándose el otro al pecho, modelo que pervivió hasta el siglo XVIII, siendo repetido por Jerónimo Ezquerro o Miguel Jacinto Meléndez, entre otros.

En el segundo modelo, la Virgen presenta una imagen más sinuosa: junta las manos hacia el lado derecho, mientras la inclinación de su cabeza sigue la dirección opuesta, a la vez que avanza una de sus rodillas hacia el espectador, como marcando una incipiente genuflexión, prototipo creado, al parecer por Mateo Cerezo²⁹⁴ y alcanzando igualmente una gran difusión, siendo repetido, con más o menos variantes, por la escuela madrileña del siglo XVII, Solís o Escalante a quienes se ha señalado como referentes para la obra de Zorrilla²⁹⁵, pero también

²⁹² GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 179.

²⁹³ Resulta sorprendente que algunos de los ángeles muestren sus órganos sexuales, pues no es habitual en este tipo de representaciones, aunque sí frecuente en las obras de Zorrilla.

²⁹⁴ SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1989): *Op.cit.*, 127.

²⁹⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 179.

por Alonso del Arco o Antolínez²⁹⁶ y, ya entrados en el siglo XVIII, por el ya citado Meléndez, con cuya obra encontramos mayores puntos de encuentro, con la salvedad ya apuntada de que si, en la mayoría de las obras localizadas, la Virgen adelanta su pierna izquierda, la Inmaculada de este estandarte parece querer arrodillarse con la derecha.

Al iniciar este capítulo, comentábamos que la obra ha sido especialmente alabada por su cromatismo, que ya anunciaba un gusto rococó²⁹⁷ habiéndose afirmado igualmente que “participa de una entonación chispeante”²⁹⁸; aunque quizá sean fechas en exceso tempranas para tildar esta pintura de rococó, lo cierto es que el resultado final es sumamente amable, sin ningún elemento estridente y cuyo colorido es suave, sin contrastes acentuados y en los que no se marcan sombras profundas sino sumamente matizadas.

La luminosidad que irradia la pintura sólo parece oscurecerse en la parte inferior del lienzo, bastante emborronada, si bien quizá sea debido a que es la zona peor conservada, presentando algunos emplastes fruto tal vez de la restauración realizada.

Iconográficamente no hay ninguna duda sobre el asunto representado: la Inmaculada Concepción de la Virgen: como ya señalamos, una de las creencias que más controversias ha levantado en el seno de la Iglesia.

Fue en los reinos hispanos, sobre todo en Aragón y Cataluña, donde se inició el culto inmaculista, celebrándose en la catedral de Barcelona en fecha tan remota como 1281²⁹⁹; desde entonces hasta el 8 de diciembre de 1854, fecha en que Pío IX proclamó la bula *Ineffabilis Deus* que declaraba la Inmaculada Concepción dogma de la Iglesia católica romana³⁰⁰, el camino que tuvieron que recorrer sus valedores no sólo fue largo, sino lleno de sinsabores, en parte debidos al cariz político que adquirió su defensa que llevó a que, según las relaciones mantenidas con uno u otro de los sucesivos pontífices, se mostraran más o menos inclinados a favor de la causa³⁰¹, siendo uno de los principales hitos que Alejandro VII, por medio del breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (1661), concediese la celebración de una fiesta anual para honrar este misterio, a partir de la cual “todas las corporaciones y gremios adoptaron la práctica de que sus

²⁹⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “José Antolínez: obras inéditas o poco conocidas”. A.E.A. n° 107 (1954), 213-232.

²⁹⁷ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 509.

²⁹⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1981): *Op.cit.*, 328.

²⁹⁹ STRATTON, Suzanne: *Op.cit.*, 10.

³⁰⁰ *Catálogo de la exposición “Inmaculada”*: *Op.cit.*.

³⁰¹ Remitimos al artículo y catálogo de la exposición citados en las dos notas precedentes, en los que se hace un estudio pormenorizado de cómo fue extendiéndose la devoción, de los pasos dados hasta conseguir la proclamación del dogma y de cómo fue evolucionando su representación plástica.

componentes prestaran juramento de defender esta creencia”³⁰², aunque nos constan ejemplos anteriores, como los realizados por la congregación de esclavos de Nuestra Señora de la Concepción, con sede en la madrileña iglesia de San Pedro, que el 19 de enero de 1653 acuerdan hacer el voto de “defender el misterio de la purísima concepción sin mácula de la Virgen”³⁰³.

Algunas personas manifestaron su interés en defender esta creencia hasta en los momentos previos a su muerte, como podemos ver en algunos testamentos, como el del presbítero Juan Pérez que comienza con estas palabras: “En el nombre de la Virgen Santa María concebida sin sombra de culpa original en el primer instante de su animación santísima”³⁰⁴, interés que llegaría incluso a representarla plásticamente, pues en el inventario de los bienes realizados tras la muerte del maestro mayor José del Olmo, el 11 de abril de 1704, figura un lienzo que representa *La defensa de la Concepción*, de autor anónimo³⁰⁵.

Desde el principio, el problema fue lograr una representación que hiciese comprensible esta abstracción, surgiendo distintas imágenes que irían descartándose o evolucionando con el paso de los años: abrazo en la puerta dorada, caza del unicornio, Virgen tota pulchra (tomada de la figura de Sulamita, la novia del Cantar de los Cantares), mujer apocalíptica ... hasta fijar la iconografía actual, establecida en el siglo XVII donde se conjugan algunas de las ideas anteriores y que fue un modelo característico repetido sin apenas variantes en el Madrid barroco³⁰⁶.

Así, María viste túnica blanca y manto azul, cuyo origen está en las visiones de santa Beatriz de Silva a quien se le apareció la Virgen, vestida de la forma referida, para pedirle que instaurase la orden de la Inmaculada Concepción (aprobada por Inocencio VIII a través de la bula *Inter Universa* el 30 de abril de 1489), localizándose una imagen ataviada de esta forma en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1497) cuya impresión se hizo a instancias de la reina Isabel la Católica.

La obra de Francisco Zorrilla presenta la peculiaridad de que, bajo el hábito blanco asoman unas mangas rojas, juego cromático que repite lo visto en la escena de la *Encarnación* del camarín de Portillo.

María aparece acompañada de ángeles portadores de distintos símbolos de su pureza, que derivan de la representación de la Virgen tota pulchra cuyos

³⁰² CARRETE PARRONDO, Juan: *Op.cit.*, 237.

³⁰³ A.H.N.: Clero. Libro 19004, 53.

³⁰⁴ A.H.P.: Protocolo 14114 (Alejandro Salvatierra Aguayo), 156.

³⁰⁵ A.H.P.: Protocolo 13846 (Alonso Ugarte Lacona), 289.

³⁰⁶ PORTELA SANDOVAL, Francisco: “Iconología mariana madrileña en los siglos XVI y XVIII”. *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993, 271.

primeros ejemplos se fechan hacia el año 1500, si bien san Bernardo ya había aplicado los versos “Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te” (Cant 7,4) para elogiar a la Virgen, loas que tomadas de distintos versículos del Antiguo Testamento (en especial del Cantar de los Cantares) o de himnos litúrgicos medievales, etc., fueron aumentando con el paso de los años, hasta llegar a superar el centenar en una letanía publicada en Toledo en 1590³⁰⁷, debiendo a Juan de Juanes la creación, entre 1530 y 1535, del prototipo de una imagen de la Inmaculada Concepción rodeada de diversas alegorías marianas que Giusepe Cesari, el Caballero de Arpino, a principios del siglo XVII, las incluyó formando parte del paisaje, modelo que alcanzó gran difusión en la España barroca.

En el lienzo que estamos estudiando, vemos cómo los ángeles situados a los pies de la Virgen sostienen una rama de olivo (Ecc 24, 19), unas rosas (pudiendo hacer referencia tanto al rosal de Jericó como a la “rosa sin espinas”³⁰⁸), una vara de azucenas “lilium inter spinas” (Cant 2,2), una hoja de palmera “ut palma” (Ecc 24,14), unos claveles rojos, quizá representados por ser símbolo del amor, y un espejo “speculum sine macula” (Sab 7,26), siendo este elemento el que con mayor claridad representa la pureza de María y que Zorrilla utiliza por duplicado, siendo ésta una singularidad iconográfica.

Por un lado, los ángeles que se encuentran en la parte inferior izquierda sostienen un espejo cuadrado y, los más cercanos a la Virgen portan otro, ovalado, con pie y un marco más adornado, en que se refleja parcialmente el vestido de la Virgen, mientras que el primero no revela nada, por lo que podríamos definirlo como un espejo opaco. Aunque, al no conocer otros ejemplos, no podemos asegurar cuál es su significado, esta duplicidad podría estar justificada en un deseo de incidir, más si cabe, en la imagen sagrada de María, ya que “no ponemos nosotros la mira en las cosas visibles, sino en las invisibles. Porque las que se ven son transitorias; mas las que no se ven son eternas” (2 Cor 4, 18).

Por otro lado, a la idea de la Virgen “tota pulchra”, se suman también las imágenes procedentes de la mujer apocalíptica, pues desde Trento esta representación viene a asimilarse con la de Sulamita³⁰⁹: erguida sobre una esfera, con el creciente lunar a sus pies, hollando la serpiente y rodeada de una atmósfera dorada.

En nuestro caso, a pesar de ser la zona peor conservada, vemos la esfera sobre la que se yergue la Virgen, así como el creciente lunar, en posición que no responde a la habitual, pues si Pacheco había establecido que los extremos de la luna debían tender siempre hacia abajo, para que alumbrara a la mujer que estaba

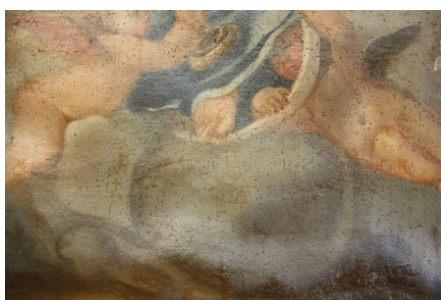
³⁰⁷ STRATTON, Suzanne: *Op.cit.*, 36.

³⁰⁸ HALL, James: *Op.cit.*, II, 201, recoge que “una leyenda primitiva mencionada por san Ambrosio cuenta cómo la rosa no tenía espinas antes de la Caída del Hombre”.

³⁰⁹ STRATTON, Suzanne: *Op.cit.*, 46.

sobre ella³¹⁰, aquí está sostenida por uno de los ángeles, cuya cabeza vemos entre los pies de la Virgen y las puntas de la luna, que apuntan hacia la izquierda.

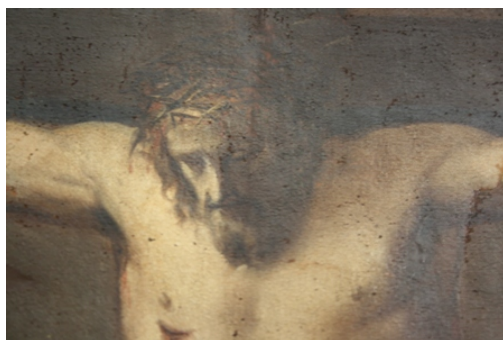
En cuanto a la presencia de la serpiente, se encuentra en la parte baja del lienzo, a la izquierda de la esfera, con sus fauces abiertas enseñando los colmillos si bien, por el mal estado de la pintura en esta zona, apenas es apreciable.



Inmaculada Concepción (detalle)

Por último, la entonación general de la obra, sobre todo la luminosidad de la parte superior del lienzo y el cromatismo empleado para el fondo, permiten afirmar que, como la mujer del Apocalipsis, la Virgen aquí aparece “vestida por el sol” (Ap 12, 1).

CRISTO CRUCIFICADO



Cristo crucificado (detalle)

Como indicamos en su momento, en el ángulo inferior izquierdo de esta pintura se encuentra la firma y fecha de su autor, sobre una franja que contiene la inscripción “*LE DIO UN DEVOTO ESCLAVO DE NUESTRA SEÑORA*”.

³¹⁰ Ibidem, 75. Idea compartida por fray Juan Interián de Ayala: *Op.cit.*, 186-187.



***Cristo crucificado* (detalle con la firma y fecha)**

Al parecer, el pintor empleó un lienzo que ya había sido utilizado, pues las pruebas técnicas realizadas durante el proceso de restauración a que se sometió la pintura descubrieron (alrededor de la figura de Cristo y, especialmente, en la parte inferior) cabezas de ángeles que no son perceptibles a simple vista.

Composición muy tradicional, en la que aparece la imagen de Cristo en la cruz, resaltando sobre un fondo muy oscuro, con alusiones a un paisaje en la parte baja. Se ha dicho que recuerda al *Cristo en la cruz* de Alonso Cano (Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), aunque sin someterse literalmente al modelo³¹¹.

La obra ha sido tachada de “muy convencional y de escasa calidad”³¹² pero, dado el deficiente estado de conservación de este lado del estandarte, no juzgamos oportuno criticar su falta de calidad al ser difícil evaluarla; en el momento de su restauración la pérdida de capa pictórica, abombamientos, quiebras y plegados del lienzo eran considerables impidiendo, aun hoy, que la pintura quede perfectamente tensada lo que, además, dificulta enormemente su reproducción fotográfica, por los brillos y sombras que crea.

No obstante lo anterior, comparando ambas caras del lienzo, es innegable que este lado está peor resuelto que el de la Inmaculada, sin que de éste pueda alabarse su “técnica muy alta”³¹³ como había ocurrido con aquél.

La imagen de Cristo aparece fuertemente iluminada, cuya blancura contrasta sobre el fondo oscuro, prácticamente neutro, en el que apenas se vislumbran unos edificios y algo de vegetación en la parte inferior, realizados en tonos verdosos y ocre muy oscurecidos.



***Cristo crucificado* (detalle del fondo de paisaje)**

³¹¹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 178.

³¹² BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 509

³¹³ URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1981): *Op.cit.*, 328.

Desde el punto de vista iconográfico, nos encontramos ante una imagen devocional de Cristo en la cruz; aunque, comparada con la pintura de Alonso Cano antes aludida³¹⁴, hay algunas diferencias que consideramos conveniente señalar:



Cristo crucificado (copia de A.Cano)



Cristo crucificado (F.Zorrilla)

La figura del Cristo de Cano, con las piernas rectas firmemente apoyadas en el supedáneo, presenta cuatro clavos; el paño de pureza -anudado en su centro- vuela hacia la izquierda; la lanzada del costado apenas es visible; la cabeza se inclina hacia el frente y los brazos marcan una ligera uve; por último, las dimensiones del recuadro conteniendo el texto de “I.N.R.I.” se ajustan al de las letras y, al pie de la cruz se ha representado una calavera, alusiva a la redención.

Sin embargo, la figura de Zorrilla sólo tiene tres clavos y las rodillas ligeramente flexionadas; el paño, sin anudar, se despliega levemente hacia la derecha; aun sin ser una imagen dramática, de la herida del costado fluye la sangre, que también mancha las rodillas; los brazos, casi rectos y la cabeza inclinada ligeramente hacia la izquierda, casi embutida en el cuerpo dando la impresión de no tener cuello; por último, la tarjeta que contiene la inscripción es mayor que en el caso anterior, ovalada y adornada, eso sí, con elementos canescos y ha omitido la calavera bajo la cruz.

Alguna de las diferencias señaladas pueden obedecer a razones compositivas, pero el resultado final es conceptualmente distinto: ante la obra de Cano, tenemos la sensación de encontrarnos ante una imagen de Cristo vivo, aunque no lo esté, debido a la fuerza y vigor que trasmite su figura; sin embargo,

³¹⁴ La imagen que insertamos corresponde a una copia del lienzo que Cano realizó para los benedictinos de San Martín de Madrid, conservada en el monasterio de dicha orden de San Julián y santa Basilia, de Samos (Lugo).

ante la de Zorrilla no cabe duda alguna de que estamos ante un cuerpo muerto, cuyos músculos han perdido el vigor, por lo que la cabeza cae, inclinada, y las piernas se doblan, inertes.

Desde esta idea, no debe extrañarnos pues, la oscuridad empleada para el fondo (en ésta y en tantas otras obras), alusiva a las tinieblas que cubrieron la tierra (Mt 27,45; Mc 15,33 y Lc 23,44), ni la insistencia en la herida del costado (Jn 19,34) pues ayudan a crear la idea de que es Cristo muerto el que se encuentra en la cruz, gracias a cuya muerte el género humano pudo redimirse del pecado original, del cual únicamente María, la Virgen, quedó libre, lo que justifica que sean estas dos escenas y no otras las que aparezcan -unidas y contrastadas- en un mismo estandarte³¹⁵.

³¹⁵ Recordemos que otra de las cofradías existentes en Portillo en estos momentos era la de la Vera Cruz ¿podiera ser que el estandarte fuese utilizado, indistintamente, en los actos celebrados por ambas congregaciones?.

ASENTAMIENTO EN LA CORTE
(1715-1725)

En la década cuyo estudio iniciamos, concluída la contienda tras la firma de los tratados de Utrecht, la vida en nuestro país recobró la normalidad, a pesar de los continuos conflictos que surgieron en los años sucesivos, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Por lo que respecta a Francisco Zorrilla, en estos años supo hacerse un hueco en el panorama artístico madrileño multiplicándose, como vimos en su momento, su labor como tasador de pinturas y formando parte del grupo de pintores que, al final de este periodo, pleitearon ante el Consejo de Castilla precisamente por el monopolio que se pretendía conceder para la realización de la citada actividad, litigio del que nos ocupamos páginas atrás.

Resulta sorprendente que en los, aproximadamente, quince años transcurridos desde su llegada a la Corte, sobre todo habiendo sido años difíciles, en los que la guerra obligó a la evacuación de la villa en dos ocasiones, encontremos ya a Francisco Zorrilla trabajando para quienes serían sus principales clientes a lo largo de su carrera: benedictinos, trinitarios, cofradías, Ayuntamiento de Madrid ... y que su obra fuera muy diversa, destinándose al ornato de conventos, pinturas para insertar en estandartes o en joyas-relicarios, decoraciones teatrales o facilitando los dibujos que precisase el taller de un grabador para proceder a su impresión.

Precisamente es con una stampa con la que se inicia el catálogo de este periodo.

GLORIAS DE LA CASA FARNESE, 1717



Glorias de la Casa Farnese

Se trata de una estampa de 24'5 x 17 cm., incluida en la obra titulada *Indice de las glorias de la Casa Farnese*, escrita por don Luis de Salazar y Castro y publicada en la imprenta de Francisco Hierro, de Madrid, en el año 1716. Obviamente, debió de incorporarse con posterioridad a la edición del texto, pues está firmada “*DGF* (entrelazadas)¹ *de Cosa ft. MTR* (entrelazadas) *A. 1717*”, firma correspondiente al grabador Diego de Cosa².

No se indica en ella el nombre del autor de la composición, como era bastante habitual; sin embargo, la hemos incluido en el catálogo de Francisco Zorrilla tanto por razones estilísticas como, sobre todo, porque la relación que el pintor mantuvo con varias de las personas que colaboraron en la edición de la obra posibilita esta atribución.

Así, en el capítulo dedicado a la clientela, nos detuvimos con especial interés en fray Diego Mecolaeta, monje benedictino profeso en el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla y conventual de los madrileños de San Martín y de Montserrat. En aquel momento, enfatizábamos el relevante papel que tuvo como cliente directo y como intermediario de otros encargos realizados a Francisco Zorrilla, tanto en las décadas centrales de la primera mitad del siglo XVIII, coincidiendo precisamente con su presencia en Madrid, como en los últimos años de la vida del pintor, tras el regreso de ambos a La Rioja.

Al trazar su biografía indicamos que fue uno de los albaceas testamentarios de don Luis de Salazar y Castro, a quien sin duda le unió una estrecha relación, favorecida tanto por el hecho de ser paisanos -aquél de Briones, éste de Pancorbo- como por estar emparentado con fray Benito de Salazar, abad del monasterio de San Millán de la Cogolla entre 1680 y 1690³, siendo en este cenobio donde Mecolaeta tomó los hábitos y murió y, sobre todo, por la pasión de ambos por el mundo literario que les llevó a ser autores de un buen número de obras, así como al estudio y recopilación de sendas importantísimas bibliotecas. De hecho, en 1724, cuando vio la luz la obra de Mecolaeta *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de San Benito en España*, es Luis de Salazar y Castro quien firmó su aprobación.

¹ La “F” del anagrama podría estar justificada en que su segundo nombre fuera Francisco. De hecho, la carpetilla que contiene el legajo 7523-1 conservado en el Archivo Histórico Nacional aparece identificada como “Diego Francisco de Cosa”, si bien todos los documentos que se incluyen en la misma, así como cuantas noticias hemos localizado del grabador se refieren a él sólo con su primer nombre.

² El apellido aparece con grafías diversas: Cossa, Cosá y Cosa, habiéndose optado por esta última, al ser la más frecuente.

³ PEREZ DE URBEL, Fray Justo: *Los benedictinos en Madrid*. Madrid 1963.

Es cierto que nada se sabe de la biblioteca personal de fray Diego Mecoleta, pues el expolio de sus bienes es bastante escueto, limitándose a decir que dio “a la librería diferentes juegos de libros”, pero cuantos se han ocupado de su figura han resaltado su labor en la organización de archivos y bibliotecas, algunas de la magnitud de la perteneciente a la catedral de Toledo o de los monasterios donde residió: San Martín, Montserrat y San Millán, lamentablemente diezmadas tras los rigores desamortizadores.

Por lo que respecta a don Luis de Salazar y Castro, comendador de Zorita en la orden de Calatrava, del Consejo de su Majestad en el Real de las Órdenes, cronista mayor de Castilla y de las Indias, se trata sin duda de uno de los personajes más interesantes del primer tercio del siglo XVIII, verdadero erudito que se ocupó de los asuntos más variados y cuya biblioteca fue y, afortunadamente, todavía es, una de las más importantes de nuestro país.

Falleció el 9 de febrero de 1734⁴, tras haber otorgado un poder para testar el 11 de agosto de 1728 a favor de su mujer, doña Manuela Petronila Quevedo y Azcona que, el 23 de julio de 1734, ejecutó dicho poder⁵, documento por el que sabemos que habiendo pedido ser enterrado en el monasterio madrileño de Montserrat en la capilla que el abad le ofreciera, su sepelio tuvo lugar en la capilla de Santísimo Cristo del Consuelo del citado monasterio.

La elección de su lugar de enterramiento sin duda no fue casual, ya que don Luis de Salazar estuvo muy vinculado a los benedictinos, pues al convento madrileño de Montserrat legó toda su biblioteca (actualmente conservada en la Real Academia de la Historia), nombrando como custodio de la misma y su albacea testamentario a fray Diego Mecoleta, a la sazón conventual en él.

Pues bien, precisamente, la obra que nos ocupa, *Indice de las glorias de la Casa Farnese*, fue censurada por fray Melchor Tamón y Valdés, abad del monasterio benedictino de San Martín de Madrid en noviembre de 1716, momento que coincide con la llegada de fray Diego Mecoleta al mismo.

Por otro lado, la edición corrió a cargo de Francisco Hierro, imprenta donde, años más tarde, vería la luz la obra *Insinuación de la divina piedad. Vida, y revelaciones de santa Gertrudis la Magna* que incluye una estampa firmada por Zorrilla. Además, queremos señalar que la imagen que mostramos está tomada del ejemplar conservado en la Biblioteca Pública de Lugo⁶ y que, según anotación en él manuscrita, perteneció al “Ilmo. señor fray Antonio Sarmiento de Sotomayor, obispo de Mondoñedo”, de quien nos ocuparemos en el próximo capítulo, pues fue uno de los clientes de Francisco Zorrilla.

⁴ A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1731-1737*, 167v.

⁵ A.H.P.: Protocolo 14186 (Alfonso Jacinto Vecino), 492.

⁶ Fondo antiguo, libro 6333.

En cuanto al grabador de la obra, desde que Ceán Bermúdez recogiera en su diccionario a Diego de Cosa, su nombre aparece prácticamente en todas las enciclopedias de cierta importancia, así como en los diccionarios de artistas y estudios sobre grabado, si bien se limitan a decir que trabajó en Madrid, en el siglo XVIII, con un estilo “francés”⁷. Tanto aquí, como en las obras que se han ocupado de su actividad como tallador de monedas⁸ únicamente se recogen dos estampas, el *Retrato de Isabel Farnesio* y la que estamos estudiando, sin aportar ningún dato biográfico, al limitarse a indicar que trabajó en Madrid y fijar en 1747 la fecha de su muerte, cuando en realidad falleció en 1741 como bien señala Elvira Villena, en cuya obra se incluyen algunos datos relativos a su actividad en la Casa de la Moneda.

Dado que son varias las noticias que hemos localizado de Diego de Cosa, al igual que con el resto de grabadores de los que posteriormente nos ocuparemos, hemos optado por no incluirlas en este trabajo, ya que lo alargaría en exceso, esperando poder darlas a conocer en futuros estudios. Por ello, nos limitaremos a avanzar aquí que, habiendo nacido en Valencia, al iniciarse el siglo XVIII Diego Cosa ya se había instalado en Madrid con su familia, siendo uno de sus hermanos Manuel de Cosa, grabador del retrato de *Fray José de San Benito*, cuya composición fue realizada por Francisco Zorrilla.

Asimismo, en algún documento le encontramos relacionado con el impresor Lucas Ajenjo, padre de Miguel Ajenjo, quien será el grabador de la estampa de *Nuestra Señora de la Vega de Haro* realizada, también, según el diseño facilitado por Zorrilla.

⁷ CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la (conde de Maule): *Op.cit.*; CAVEDA Y NAVA, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde al advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Manuel Tello, Madrid 1867; NAVARRO VILLOSLADA, Francisco: “De las ediciones ilustradas en el siglo XVIII”. *La ilustración española y americana*, 22 de diciembre de 1878; *Catálogo de la exposición de grabados de autores españoles celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*. Sucesores de Narciso Ramírez, Barcelona 1880; DUPLESSIS, Georges: *Histoire de la Gravure*. Hachette, Paris 1880; TORIBIO MEDINA, José: *Medallas coloniales hispano-americanas*. Impreso en casa del autor, Santiago de Chile, 1900; BARCIA, Angel M. de: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Vda. e hijos de M. Tello, Madrid 1901; THIEME-BECKER: *Op.cit.*; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VI”. *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. C.S.I.C. Madrid 1962; BENEZIT, E.: *Op.cit.*; *Catálogo de la exposición “Cinco siglos de imagen impresa”*. Ministerio de Cultura, Madrid 1981; PÁEZ RÍOS, Elena (1982): *Op.cit.*; CARRETE, Juan, DIEGO, Estrella de y VEGA, Jesusa: *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas*. Museo Municipal, Madrid 1985; GALLEGO GALLEGU, Antonio: *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid 1999; SAUR, K.G.: *Allgemeinen Künstler Lexikon*. Munich-Leipzig 1999.

⁸ CATALINA, Antonio R. de: *La antigua Ceca de Madrid. Aproximación a su historia*. Ed. del autor, Madrid 1980; VILLENA, Elvira: *El arte de la medalla en la España ilustrada*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2004.

Centrándonos en nuestra estampa, desde un punto de vista técnico, la obra está cuidadosamente trabajada, los trazos obtenidos con el buril, limpios y sutiles, permiten crear unas figuras muy nítidas, cuyos detalles se perciben claramente, a la vez que la perfección en los pliegues y sombreados dotan a la estampa de una profundidad que confiere a los personajes un aspecto muy real. De hecho, en las líneas que Ceán Bermúdez dedica a Diego de Cosa en su Diccionario, recogiendo la estampa que nos ocupa, dice de él que “grabó en Madrid por el estilo francés con espíritu y limpieza”⁹. En este sentido, nuestra opinión es que debió de formarse en un obrador de plateros, pues estamos convencidos de que era pariente de Juan de Cosa, a quien tenemos documentado en Madrid en 1705; ello justificaría la perfección y limpieza de su trazo. Sin embargo, paradójicamente, esta técnica tan cuidada y precisa es la causa de que la producción de Diego de Cosa como grabador de estampas sea muy escasa pues fue llamado por el Rey para que entrase a trabajar en las Casas de la Moneda de Segovia y Madrid, donde realizó diversas funciones y que es su faceta más conocida. No hay duda alguna de que Diego de Cosa alcanzó con la talla de la moneda un prestigio y una situación económica que le hubiera sido difícil obtener si sólo se hubiese ocupado del grabado de estampas, pero también lo es que con ello la historia del grabado español perdió a un artista sumamente prometedor, a la vista de la gran calidad que presentan los ejemplos de él conservados, realizados, no lo olvidemos, al principio de su carrera.

Desde un punto de vista compositivo, se trata de una obra en la que, en la línea de lo realizado por Zorrilla, destaca la simetría y el orden; con dos partes claramente diferenciadas: en la superior destaca el escudo de la casa Farnesio, flanqueado por sendas alegorías de los dos ámbitos en los que la familia Farnesio ejerció su poder: a la izquierda, la Fe, en forma de figura femenina velada, con la cabeza levantada, eleva la mano izquierda en la que lleva un cáliz conteniendo la Sagrada Forma y sosteniendo con la derecha una cruz; a sus pies, objetos diversos relativos a la Iglesia: cruces, una tiara y las llaves; sobrevolándola, un ángel que porta la tiara papal, inclina la cabeza hacia ella, recordándonos sus rasgos a los ángeles de otras composiciones de Francisco Zorrilla ya estudiadas. Todos estos elementos hacen referencia a las glorias alcanzadas por los Farnesio en el ámbito de la Iglesia, pues varios de sus miembros llegaron a los puestos de mayor relevancia y cuyo estudio Luis de Salazar acomete en el capítulo V de su obra, que lleva por título “La Casa Farnese, gloriosa por los grandes Prelados, que dió a la Iglesia”.

A la derecha del escudo, una figura armada, mirando directamente al espectador, porta una lanza en la mano izquierda, siendo sobrevolada por un niño que lleva una corona de laurel y hace sonar una trompeta, todo ello en clara

⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op.cit.*, I, 365.

alusión a los triunfos militares de la casa Farnesio, agrupados por Luis de Salazar en el capítulo IV, bajo el título “La Casa Farnese, en la línea de Parma, excelente por las gloriosas acciones de sus Principes”.

En medio de ambas figuras, el escudo familiar, cuya descripción se facilita en la página 650:

“Escudo partido de arriba à bajo en tres partes; la primera y tercera, ambas de oro, con las flores de lis en azul, que trae la Casa Farnese, y la faja de Austria, y vandas de Borgoña antigua y, en medio, en campo colorado, el Gonfalon, ò Estandarte Pontificio de oro, con las dos llaves, una de oro, y otra de plata”.

todo ello rematado por una corona ducal de la que se yergue un unicornio, emblema de la casa Farnesio.

Lo anteriormente descrito aparece resaltado en un nivel superior, como si se tratara de un escenario o tribuna marcada por una moldura y, a sus pies, en un escalón inferior, se encuentran dos figuras, cuya composición, abierta en “V” nos permite ver el grillete que las encadena, a la vez que hace que nuestra mirada se proyecte hacia el nivel superior.

La figura de la izquierda, en una diagonal pronunciada, aparece recostada sobre el brazo izquierdo, que sostiene una antorcha encendida y, en la derecha una máscara, elemento que se repite nuevamente en su cabeza la cual, en lugar de cabellos, tiene serpientes.

Pensamos que se trata de una representación de la Herejía, que según la *Iconología* de Ripa

“Se pinta vieja para señalar el alto grado de inveterada perversidad del Herético.

Será de horrible y espantoso aspecto, para mostrar cómo se ve privada de la belleza y la clarísima luz de la Fe y la Verdad Cristiana, por cuya carencia viene a ser el hombre más espantoso y horrible que el demonio mismo...

El cuerpo casi desnudo, tal como dijimos, muestra cómo la Herejía se halla desnuda de todas las virtudes.

Sus pechos, secos y colgantes, muestran la aridez de su vigor, sin el cual no es posible alimentar aquellas obras que nos hacen dignos de la Vida Eterna”¹⁰.

Si bien no aparece arrojando “por su boca algunas llamas junto con una gran humareda”, este atributo aparece en forma de antorcha,

“simbolizándose con ello las impías persuasiones y perversos afectos que la animan a abrasar y consumir cualquier cosa que le contraríe”¹¹.

¹⁰ RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal, Madrid 1996, I, 474-475 (1ª edición, Roma 1593).

¹¹ *Ibidem*.

Es verdad que no lleva un libro cerrado del que salen serpientes, ni que está en actitud de arrojar sierpes por el camino, pero como bien decía Palomino

“Se advierte, que aunque en algunas de las sobredichas figuras morales, por causa de la composición del historiado, y de algunos actos, que ejercitan, no se vean todos sus símbolos, o insignias; teniendo algunas, se supone tener las demás, que por la dicha razón se ocultan”¹².

Además, la figura sí porta serpientes, que sustituyen a sus cabellos como si de tratase de Medusa, relacionando así a la Herejía con la Envidia, que

“lleva la cabeza repleta de serpientes, en lugar de cabellos, simbolizándose así sus malos pensamientos, que la mantienen permanentemente entregada y atenta al daño ajeno, y siempre dispuesta a difundir su veneno en el ánimo de las gentes –única actividad que la mantiene tranquila y en reposo-“¹³.

Por último, que la figura porte varias máscaras no hace sino añadir a la Herejía las cualidades negativas del Engaño

“haciéndose esto porque los hombres que en toda ocasión, por hábito o por naturaleza, actúan con doblez, son siempre portadores de fraudes y engaños”¹⁴.

Por lo que respecta a la figura de la derecha, se ha representado sin atributo alguno, arrodillada, con las manos supuestamente atadas a la espalda y con un peinado que hace pensar se trata de una persona de raza exótica, muy semejante a los personajes que Francisco Zorrilla incorpora en alguno de los lienzos que, precisamente en estas fechas, estaba realizando para el claustro del convento de trinitarios calzados de Madrid, de los que nos ocuparemos seguidamente. También en este sentido, la actitud de sumisión que adopta la figura es similar a la del enemigo sometido que acompaña al ángel de la redención, símbolo de la orden trinitaria.



Glorias de la Casa Farnese (detalle)



Santa Laura de san Pedro (detalle)

¹² PALOMINO, Antonio Acisclo: *Op.cit.*, II, 488.

¹³ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 342.

¹⁴ Ibidem, I, 340.

La conjunción de ambas figuras y su ubicación, no hacen sino subrayar el papel de los Farnesio como defensores de la Fe frente a la Herejía, a la que finalmente subyugan tanto en el ámbito militar como en el espiritual. Lógicamente, la obra debe verse dentro del momento histórico en el que fue creada, pues sólo un par de años antes, en 1714, el rey Felipe V había contraído matrimonio con Isabel Farnesio y, lógicamente, el cronista hace con esta obra una loa a la nueva Reina, al estar consagrada “a la augusta reyna de las Españas Doña Isabel Farnese”, según indica su título completo.

Dentro de este contexto, la estampa es claramente continuadora del *Retrato de Isabel Farnesio*, fechado en 1715 que, sobre un dibujo de Matías de Irala grabó Diego de Cosa, sin duda su obra más conocida, habiéndose mostrado en las exposiciones sobre *El arte en la corte de Felipe V* y sobre *La Real Biblioteca pública*, celebradas en el Palacio Real de Madrid y en la Biblioteca Nacional, respectivamente, si bien en el catálogo de la primera de dichas muestras no se identifica al grabador¹⁵, a pesar de que la obra está por él firmada¹⁶.

OBRAS REALIZADAS PARA EL CONVENTO DE TRINITARIOS CALZADOS DE MADRID 1716/1719

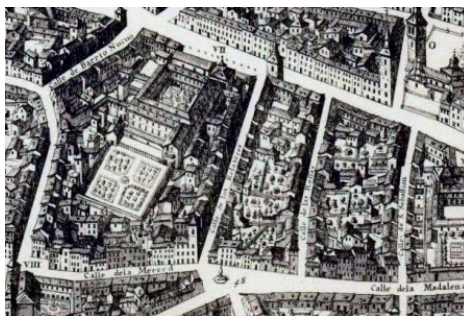
“... y concurrir en mi parte la abilidad e ynteligenzia que es nottorio en esta corte, y la califican diferentes ôbras que en ella ha executado, como es la mayor parte de todas las pinturas que están en el combento de la Santtísima Trinidad de los trinitarios calzados”¹⁷.

En 1733, Francisco Manuel de Arancibia, procurador de los Reales Consejos, instaba al Consejo de Castilla para que Francisco Zorrilla fuese nombrado tasador oficial de pinturas, a la muerte de Jerónimo Ezquerro. Para avalar su buen hacer como pintor, según refiere la cita recogida más arriba, declaró que Zorrilla había sido el autor de “la mayor parte de todas las pinturas” del convento de la Santísima Trinidad de Madrid, de trinitarios calzados.

¹⁵ *Catálogo de la exposición “El arte en la corte de Felipe V”*. Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado/Fundación Caja Madrid. Madrid 2002, 399 y 491.

¹⁶ Sí se recoge la autoría de Diego Cosa en la exposición de la Biblioteca Nacional, así como en la ficha correspondiente del Catálogo del Museo Municipal de Madrid, de donde procedía el ejemplar mostrado en el Palacio Real (CARRETE, Juan, DIEGO, Estrella de y VEGA, Jesusa (1985): *Op.cit.*, 147), así como en el *Catálogo de la exposición “Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia”*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1979, 277.

¹⁷ A.H.N.: Consejos, legajo 4000/12.



Convento de Trinitarios Calzados de Madrid (Teixeira, 1656)

Dicho convento ocupaba, como vemos en el plano realizado por Teixeira (señalado con el número VII), la práctica totalidad de la manzana comprendida entre las calles de Atocha, Barrionuevo (Conde de Romanones, en la actualidad), Relatores y la desaparecida calle de la Merced (hoy absorbida por la plaza de Tirso de Molina), muy cercano a la iglesia de San Sebastián (marcada con la letra “O”), de la que era parroquiano Francisco Zorrilla.

Según recoge la tradición, las trazas del convento se deben a la propia mano del rey Felipe II¹⁸, dibujo que “para perpetua memoria se colocò en el Archivo de esta grande Casa”¹⁹, consagrándose el 2 de julio de 1562, día de la Visitación de Nuestra Señora, por fray Diego de Medina, primer ministro del convento. Poco después, Álvarez y Baena alaba su iglesia, empezada en 1590 por Gaspar Ordóñez, “ricamente adornada”, si bien únicamente detalla que en ella se conservan las reliquias de san Juan de Mata y el cuerpo del entonces beato, y más tarde santo, Simón de Rojas²⁰.

Más crítico con el edificio es Quadrado, quien repite que a la llegada de los trinitarios “Felipe II no desdeñó de reconocer por sí mismo el sitio en la calle de Atocha y de dar la traza escrita de su mano ... y la obra si no sorprendente fue digna por lo menos de su patrono”²¹.

Como es habitual, debemos a Ponz la más completa descripción del edificio²²; fiel a su estilo, critica la puerta que se abría a la calle de Atocha que “sería muy razonable si careciese de muchas menudencias, que no se sabe de qué sirven, ni qué significan”, pasando a describir las pinturas y altares que decoraban la iglesia, obras de Claudio Coello, Donoso, Manuel de Castro, Francisco y fray Juan Ricci, Palomino, Antonio González y Ginés Aguirre, señalando

¹⁸ Según repiten los sucesivos cronistas de Madrid, las trazas fueron dadas en 1547.

¹⁹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 535.

²⁰ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786): *Op.cit.*, 119-120. En este texto, se indica que quien tomó posesión del edificio, dicho día de 1562, fue fray Diego Terán, provincial de la Orden.

²¹ QUADRADO, José María y FUENTE, Vicente de la (1885): *Op.cit.*, 107.

²² PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 66-71.

negativamente la abundancia de retablos, que “descomponen la regularidad de la fábrica”.

Alaba especialmente la arquitectura del claustro, en cuyos ángulos destaca las pinturas realizadas por Eugenio Cajés y Juan van der Hamen, así como de la sala capitular, decorada al fresco quizá por un discípulo de Patricio Cajés y con pinturas de Vicente Carducho y Antonio de Monreal.

Previamente, el escultor Felipe de Castro, cuyo manuscrito puede considerarse la primera guía artística de Madrid, afirmaba que “algunas otras [pinturas] ay que son muy buenas en el claustro, además de las que refiere Palomino”²³. Son precisamente estas pinturas a las que nos referiremos enseguida.

En abril de 1809, con la invasión francesa, el edificio fue ocupado por las tropas napoleónicas pasando sus monjes al convento de la rama descalza de la Orden. Consecuencia de la guerra fue la destrucción de sus altares, que fueron quemados²⁴.

Poco duró el respiro tras el final de la contienda, al sufrir las consecuencias de las leyes desamortizadoras y si se libró de la que tuvo lugar durante el trienio liberal²⁵, no tuvo tanta suerte con las siguientes, siendo los monjes exclaustrados y destinando el edificio a usos diversos, incluso de manera simultánea: en 1848 se hacían reparaciones para colocar en él las oficinas del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas²⁶ y allí se llevó “el teatro del Instituto, célebre sociedad que, allá por los años de 1840, hizo las delicias de los literatos y de los *dilettanti*”²⁷, en el cañón de la iglesia, “cortado á la mitad de su altura”²⁸, aunque posteriormente se desocupó este local, reformando nuevamente la división espacial que se había hecho, para ubicar en él el Museo Nacional de Pinturas que, en atención a los primitivos propietarios del edificio, se conocería como Museo de la Trinidad. En lo que había sido nave principal de la iglesia, se celebró la Exposición Nacional de pinturas desde 1847²⁹. Al haberse cedido por real orden de 30 de octubre de 1847 a la Academia, fue sede de “las cátedras del Instituto Español, el Consejo Real ... las escuelas de dibujo de la Academia, las cátedras

²³ BEDAT, Claude: “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro, ¿esbozo inédito de una parte del “Viage de España” de Don Antonio Ponz?”. *A.E.A.* n° 162-163 (1968) s/f.

²⁴ CORRAL, José del: “Notas sobre el convento de la Trinidad”. *A.I.E.M.* n° 8 (1972), 231-259.

²⁵ De los 21 conventos de trinitarios descalzos pertenecientes a la “provincia de las dos Castillas y Navarra”, fueron suprimidos 18, quedando sólo activos los de Madrid, Ciudad Rodrigo y Tejada. A.D.T.: Frailes. Trinitarios Calzados, n° 4.

²⁶ MADDOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 209.

²⁷ PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 79.

²⁸ MADDOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 236.

²⁹ *Ibidem*, 236-237.

del Conservatorio de Artes”³⁰ y sus muros fueron igualmente testigos de una exposición de industria española y de diversos banquetes allí celebrados en 1856³¹.

Por muy grande que fuera el edificio, demasiados destinos se le dieron, por lo que los fondos del Museo se exponían “en galerías sin luz conveniente, es decir, en los claustros del ex-convento de la Trinidad, hoy Ministerio de Fomento, ó en los despachos de sus empleados”³². Finalmente, el edificio fue demolido en 1898³³.

Azarosa vida la del edificio, sujeto a tan profundas transformaciones en los últimos noventa años de su existencia, que sirven de contrapunto a la evolución, mucho más lenta, con que se había desarrollado la construcción y decoración del convento e iglesia, así como de las distintas capillas y ermitas que se situaban dentro de sus dependencias.

El proceso desamortizador no sólo conllevó la desaparición de edificios y objetos artísticos sino también de las bibliotecas y archivos conventuales, lo que implica que, salvo para las escasas ocasiones en que una obra hubiera sido contratada ante notario, precisado licencias municipales o eclesiásticas, etc., hayamos perdido las fuentes que nos podrían dar cuenta de quiénes fueron los artistas que allí trabajaron, cuándo lo realizaron, cuánto cobraron, quiénes se ocuparon de su elección y demás noticias fundamentales para la historia del arte, al no haber llegado a nuestras manos la documentación precisa: libros de fábrica, actas o acuerdos capitulares o de una determinada congregación, inventarios, etc.

Por el documento con el que iniciábamos el estudio de las obras de Francisco Zorrilla para los trinitarios calzados, mucho debió de ser lo realizado para ellos, al afirmar haber ejecutado “la mayor parte de las pinturas conservadas en el convento”, no albergando duda alguna de que el encargo, o encargos, le fueron conferidos a través de fray Francisco Ochagavía, conventual en el mismo en los años en que Francisco Zorrilla trabajó para ellos y al que suponemos emparentado con quien fuera su padrino, el clérigo presbítero Juan Antonio Ochagavía, de quienes nos ocupamos en los capítulos dedicados a la biografía y a la clientela del pintor.

Ahora bien, qué obras fueron las encomendadas a Francisco Zorrilla, sobre qué asuntos versaban, cuándo se las encargaron o qué importe percibió por ellas,

³⁰ MADOZ, Pascual (*Diccionario*): *Op.cit.*, X, 573. El último destino también citado por MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 150.

³¹ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel: *Op.cit.*, 275.

³² *Ibidem*, 503.

³³ BARRIO MOYA, José Luis: “El escultor catalán José Ratés Dalmau y la sillería de coro del desaparecido convento madrileño de la trinidad calzada”. *A.I.E.M.* nº 25 (1988), 109-116.

son preguntas que por el momento deben quedar sin respuesta, al no haberse conservado la documentación del convento que podría dar luz sobre estas cuestiones y no haber localizado ningún documento contractual, quizá porque el acuerdo fuera verbal dada la cercanía entre cliente y artista.

Contamos, no obstante, con un documento de singular valor, como es el *Ynventario formado por la Comisión de Nobles Artes de San Fernando, pedida a la Academia de orden superior, y compuesta de los señores profesores directores de la misma: don José de Madrazo, don Juan Antonio Ribera y don Francisco Elías, en el convento de padres Trinitarios Calzados de esta corte*, conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁴ y cuya transcripción, íntegra, se encuentra en el anexo documental a este trabajo.

Aunque el documento no está fechado, vistos los profesores que constan en el mismo, no hay duda de que fue realizado tras la desamortización del convento en 1835. Lamentablemente, la celeridad con que, sin duda, debieron de trabajar los comisarios artísticos, preocupados sobremanera por recoger los bienes antes de que se desviarán hacia otras manos, llevó a que en la mayor parte de los casos no indicasen la autoría, incluso cuando la obra estuviera claramente firmada, olvidándose incluso de fijar las medidas de las obras, por lo que en muchas ocasiones no conocemos de ellas más que los asuntos representados e, incluso, de forma tan genérica como “retrato de un religioso trinitario”.

De lo que se desprende de dicho inventario, podemos hacernos una idea de la riqueza artística que atesoraba el convento de trinitarios calzados de Madrid, ello sin contar con que ya había sufrido el duro golpe que supuso la invasión napoleónica y la desaparición de los altares de la iglesia, tan criticados por Ponz. Ahora bien, ¿cuánto de lo que aquí se nos enumera fue realizado por Francisco Zorrilla?. Suponemos que bastante, “la mayor parte” si creemos a su apoderado; por el momento únicamente vamos a incluir en su catálogo las obras que se exponían en el claustro bajo, pues prácticamente todas las pinturas que conocemos se encontraban allí, aunque estamos convencidos de que fueron más los encargos recibidos de la Orden, para el adorno de la iglesia y de las dependencias conventuales o bien, sirviendo de intermediarios de las diversas cofradías que tenían su sede en este edificio y que no sólo precisarían los servicios de un pintor para la ejecución del retablo o el ornato de su capilla, sino también para la realización de estandartes o de estampas con la imagen de su titular.

Nuestra opinión viene justificada porque las 35 pinturas del claustro bajo no son la mayor parte de los más de 160 cuadros que aparecen en el inventario (sin contar con los desaparecidos durante la francesada), salvo que el apoderado exagerase notablemente, lo que no parece posible, pues no olvidemos que quienes

³⁴ A.A.BA.: Legajo 35-7/1.

debían atender su petición sin duda conocerían perfectamente la obra realizada por cada uno de los pintores activos en Madrid por aquellas fechas, sobre todo en encargos de esta magnitud.

Por otro lado, la serie debe de datarse entre 1716 y 1719, mientras que la instancia de Francisco Manuel de Arancibia se presentó en 1733. ¿Tendría sentido que, para justificar su buen hacer como pintor, se recordasen pinturas realizadas unos quince años antes?. Sólo podríamos entenderlo si en el transcurso de ese tiempo hubiese seguido ocupándose de sucesivos encargos para la Orden.

No obstante lo anterior, por el momento, sólo incluimos en el catálogo de Francisco Zorrilla las 35 pinturas antes aludidas, de las cuales 27 corresponden a la serie de personajes trinitarios que colgaban de los muros del claustro bajo, más las ocho que adornaban sus ángulos, sin contar las que, en forma de media luneta, remataban ambos lados de cada una de las anteriores.

La arquitectura del claustro del convento de trinitarios calzados de Madrid fue alabada por cronistas, tratadistas y viajeros, informándonos de que

“El claustro es de buena obra de arquitectura, compuesta de 28 arcos sostenidos por pilastras de orden dórico ... en los ángulos de su claustro hay algunos cuadros pintados con mucha verdad por Caxés y Juan van der Hamen”³⁵.

Descripción prácticamente idéntica es la que nos proporciona, veinte años después, Ponz³⁶, añadiendo cuáles eran los asuntos representados por los citados pintores: *Nacimiento del Señor, Circuncisión, Adoración de los Reyes, Purificación de la Virgen y Huida a Egipto* e indicando que se encontraban en los ángulos del claustro bajo y que tenían puertas, lo que lleva a pensar que quizá fueran retablos. En cualquier caso, no aparecen en el inventario anteriormente aludido ni en el catálogo de los fondos del Museo de la Trinidad.

Por la imagen que conservamos del convento de trinitarios, según el plano realizado por Teixeira, vemos que contaba con un solo claustro, de gran tamaño, con siete arcos en cada uno de sus lados, separados por pilastras llanas de orden dórico³⁷; debe entenderse por ende que las pinturas que en el citado inventario se recogen “en el claustro principal”, se localizaban en la planta superior, con la siguiente disposición:

³⁵ PEYRON, Juan Francisco: “Nuevo viaje en España hecho en 1772-1773”. En GARCIA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952, 844-845.

³⁶ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 69.

³⁷ Al ser un claustro cuadrado, con siete arcos en cada lado, totalizarían los “veintiocho arcos en cada uno” a que se refiere Ponz, siendo nuestro criterio que por “cada uno” se refiere a cada uno de sus pisos y no a cada uno de sus lados, como indica ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *Op.cit.*, 124, donde se afirma que el claustro estaba “formado por veintiocho arcos en cada lado”.

En los ángulos, ocho lienzos con escenas de la vida de san Juan de Mata, rematados en forma circular y flanqueados por dos medios puntos, con las explicaciones del asunto representado, que cerrarían la luneta; suponemos, por los ejemplos conservados, que se trataría de un ángel sosteniendo una tarjeta en la que apareciese la inscripción explicativa, si bien el inventario sólo recoge la existencia de ángeles en el primero de los lienzos que a continuación se relacionan ya que, para los restantes, sólo indica que estaban acompañados de “dos medios puntos que cierran el luneto, con las esplicaciones”³⁸. Las escenas de los ángulos son las siguientes:

“Un sacerdote que se le aparece la Virgen dándole una bolsa de dinero para redimir cautivos. Dicho sacerdote es san Juan de Mata y dos ángeles con la explicación del asunto.

El concilio de obispos que tuvieron san Juan de Mata y el venerable Simón de Rojas.

La célebre batalla de Las Navas.

San Juan de Mata predicando.

San Juan de Mata embarcado con unos moros.

San Juan de Mata preparándose para morir.

El tránsito de san Juan de Mata.

San Juan de Mata recibiendo un buleto de Inocencio tercero”³⁹.

A lo largo de los muros perimetrales del claustro superior se situarían siete lienzos de santos y venerables de la Orden en cada una de las fachadas, es de suponer que situados frente a cada uno de los arcos que formaban el claustro, a excepción de la correspondiente al lado del medio día, donde sólo se localizarían seis cuadros, al estar el sitio restante ocupado por el vano de la escalera, “parecida á la del Escorial”, según palabras de Ponz. Dichas obras también estarían rematadas en forma de media luneta, y tendrían una descripción que permitiría la correcta identificación del personaje, si bien en este caso el inventario no indica que la explicación venga en un lienzo aparte y, por las obras que nos han llegado, pensamos que el texto figuraba en la propia pintura.

Por lo que respecta a la planta baja, había también ocho cuadros en los ángulos, con historias “pertenecientes a la vida de los santos de la comunidad”, asuntos que, en esta ocasión, no se identifican en el inventario, cada uno acompañado de “sus medios lunetos correspondientes de niños”, así como 27 lienzos correspondientes a otros tantos santos y venerables de la Orden, seguramente también siete en cada fachada, excepto en la correspondiente al lado sur en que sólo habría seis, al tener que albergar el vano de la escalera, sobre cuya puerta se ubicaba un lienzo representando la *Santísima Trinidad con dos esclavos*.

³⁸ A.A.BA.: Legajo 35-7/1.

³⁹ Ibidem.

Los 27 cuadros indicados estaban igualmente flanqueados de “dos ángeles con la inscripción de estos venerables”.

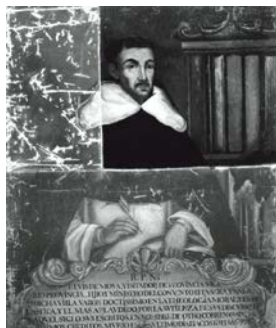
Vemos, pues, que ambas plantas presentaban una disposición ornamental semejante, aunque no idéntica: ocho pinturas historiadas en los ángulos y siete retratos de santos y venerables en cada uno de los laterales, a excepción del que contenía la escalera, donde sólo había seis. La diferencia estriba en que todos los ubicados en la planta baja irían acompañados de las medias lunetas de ángeles o niños, mientras que en la superior sólo parece que responden a este esquema los cuadros de los ángulos; por otro lado, el inventario de la planta inferior recoge el nombre de los 27 retratados, quedando sin especificar los asuntos de los cuadros historiados, mientras que en el piso superior sucede lo contrario, especifica claramente los asuntos de los cuadros de los ángulos, mientras que los retratos de los miembros de la Orden quedan en el anonimato, a pesar de que estaban acompañados de su correspondiente descripción, lo que habría facilitado su identificación.

Varias de las pinturas desamortizadas pasaron a formar parte del Museo de la Trinidad, en cuyo catálogo encontramos bastantes obras procedentes de los conventos trinitarios. Por el momento, descartamos aquéllas que corresponden al de la rama descalza de la Orden, perfectamente identificables al ser distinta la cruz que adorna sus ropajes, patada para los calzados y de brazos rectos para los descalzos.

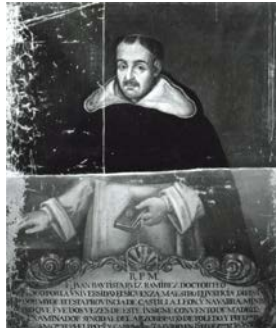
Lógicamente, nos vemos forzados a no incluir aquellas obras que, identificadas de forma tan genérica como “personaje trinitario”, no llegaron a depositarse en el Museo del Prado, estando sin localizar en 1991, cuando se publicó dicho catálogo.

Entre las pinturas que, sin duda alguna, proceden del convento madrileño de trinitarios calzados encontramos dos series claramente diferenciadas; a una de ellas corresponderían los retratos de *Fray Luis de Moya* (Cat. 3.627), *Fray Juan Bautista Ruiz Ramírez* (Cat. 4.102) y *Fray José Moreno* (Cat. 7.204), todos ellos con unas medidas semejantes (aproximadamente 125 x 105 cm., es decir vara y media por vara y cuarta), donde aparecen figuras representadas de tres cuartos, ligeramente giradas y en actitudes similares⁴⁰:

⁴⁰ Inventariados en el Museo de la Trinidad con los números 1.559, 1.570 y 1.449, respectivamente. Similares medidas presentarían los números 1.446, descrito como “un religioso trinitario, con un papel en la mano derecha, de más de medio cuerpo y tamaño natural” (124 x 105, sin identificar), 1.500 (125 x 105, sin identificar) y 1.591 (125 x 104, sin identificar), si bien en los dos últimos casos no se indica en las descripciones que se trate de personajes trinitarios, sino de “el padre frai Baltasar escribiendo en un libro, de más de medio cuerpo y tamaño natural” y “un religioso de la orden de Santo Domingo, con un libro en la mano izquierda, más de medio cuerpo tamaño natural”.



Fray Luis de Moya



Fray Juan B. Ramírez



Fray José Moreno

No hay duda alguna de que proceden del convento de la Santísima Trinidad de Madrid, pues en la cartela del segundo se indica que “ministro que fue dos veces de este insigne convento de Madrid”, lo mismo que ocurrió con el tercero. También es indudable que las tres pertenecen a una misma serie, pues compositivamente las obras son casi idénticas, incluso en la tarjeta orlada de la parte inferior, donde se incluye la identificación del personaje retratado y quizá perteneciera a esta misma serie el retrato de *Fray Bartolomé de Tejada*, citado en la obra de Vega Toraya⁴¹.

Pero el Museo del Prado custodia otras obras, asimismo procedentes sin duda alguna del monasterio de trinitarios calzados de Madrid y que corresponden a otra serie diferente de la anterior: se trata de los retratos del *Beato fray Marcos*

Los inventariados con los números 1.106, 1.107, 1.110, 1.111, 1.113 y 1.565, recogidos por GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 202, corresponden a una serie distinta y posterior, al ser religiosos de la rama descalza de la Orden y estar fechados en el siglo XIX; quizá pertenecieran a la misma los inventariados con los números 1.108, 1.109 y 1.112, destruidos durante la Semana Trágica de Barcelona o en la Guerra Civil.

El inventariado con el número 1.101, depositado por real orden de 1913 en el Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria y que tampoco se había localizado al realizar el catálogo del Museo del Prado (107 x 85) quizá corresponda a esta misma serie, si bien no especifica si se trata de un religioso calzado o descalzo.

Tampoco incluimos en esta serie los inventariados con los números 1.188 (107 x 102) y 1.595 (123 x 104), al tratarse de retratos de trinitarios descalzos.

Por real orden de 1855 se depositaron en el convento de misioneras dominicas de Filipinas, de Ocaña (Toledo) los cuadros inventariados con los números 1.267, 1.268 y del 1.270 al 1.276, sin localizar en el catálogo actual, cuyos asuntos corresponden a la orden de la Trinidad, sin que se especifique si son religiosos calzados o descalzos, pero cuyas medidas (184 x 159, en el menor de los casos), nos hace descartar que formasen parte de la serie realizada para el claustro madrileño.

⁴¹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 432. Al recoger la biografía de fray Bartolomé de Tejada informa de que “en el claustro alto de este mi convento de Madrid se venera también un retrato suyo con rótulo de Beato, y al lado del Siervo de Dios su cabeza separada en aspecto de averle penetrado por el Sepulcro”, haciendo alusión a que la cabeza del religioso apareció milagrosamente encima de su tumba.

Criado (Cat. 4.910), de *San Francisco Ramsay* (Cat. 6.115) y de *San Juan Ánglico* (Cat. 6.121)⁴², catalogadas como anónimos españoles del siglo XVII.



Beato Marcos Criado



San Francisco Ramsay



San Juan Ánglico

Es evidente que estos lienzos⁴³ formaban parte de una serie distinta de la ya comentada, no sólo por razones estilísticas y compositivas, que se tratarán más adelante, sino por la forma en que aparece identificado el personaje, mucho más escueta, poco más que el nombre, figurando la descripción sobre una piedra o murete a modo de antepecho. Por otro lado, las medidas de estas pinturas difieren de las anteriores, pues si para aquéllas hablábamos de 125 x 105, éstas son ligeramente más alargadas, debiendo de medir, en origen, vara y tres cuartos por vara y media, con la parte superior ligeramente curvada, si bien al estar muy deteriorados sus bordes se han ido recortando, por lo que sus medidas actuales oscilan entre 135 y 145 cm. de alto y entre 106 y 110 de ancho⁴⁴.

Tras la desamortización, sólo una mínima parte de los cuadros recogidos pasaron al Museo de la Trinidad, por lo que no debe de sorprendernos encontrar otras tres obras pertenecientes a esta misma serie en manos particulares; se trata de *Santa Laura de San Pedro*, de *San Roberto de San Juan* (actualmente

⁴² La atribución de los tres lienzos a Francisco Zorrilla ha sido publicada por GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 182, opinión que compartimos.

⁴³ Las obras conservadas dos etiquetas adheridas, una con el número de inventario dado en el Museo de la Trinidad, y otra correspondiente al del Museo del Prado; además, hay otra serie de números, escritos con tiza directamente sobre la pintura, que suponemos corresponderán al momento en que fueron descolgados del claustro y que, en algunas ocasiones, son tan evidentes que dificultan su estudio.

⁴⁴ Al Museo de la Trinidad llegaron otras obras, de medidas semejantes, si bien sólo consideramos que formaban parte de la serie las inventariadas con los números 1499, 1527 y 1575, no identificados al realizar el catálogo del Museo del Prado. Por lo que respecta a los números 1307, 1438 y 1566, al no identificar al retratado, no podemos aventurar nada y, en cuanto a los números 1349, 1566 y 1576 (conservados en el Museo del Prado, con los números de catálogo 6119, 4911 y 4974, respectivamente) volveremos a ellos al final de este capítulo.

conservadas en el convento de madres trinitarias de Madrid), y de *San Guillermo, rey de Escocia* (hoy perteneciente al Ayuntamiento de Haro (La Rioja):



Santa Laura de San Pedro



San Roberto de San Juan



San Guillermo, rey de Escocia

Comparando ambas series, es innegable que nos encontramos ante dos artistas distintos que las realizaron en dos momentos diferentes. El primero -en nuestra opinión, de peor calidad- decoró el claustro alto, dedicando sus ángulos a la vida del fundador y los muros perimetrales con lienzos de santos y venerables y, añadimos, relacionados con los conventos españoles de la Orden, como hemos visto por los tres cuadros que reproducimos, más del que tenemos noticias por la crónica citada. No podemos fecharlos con precisión pero, lógicamente, estarían realizados antes de la publicación del texto de Vega Toraya y, ante el estilo que presentan las obras reproducidas, podrían datarse a finales del siglo XVII.

En un segundo momento, entre 1716 y 1719, Francisco Zorrilla llevaría a cabo la decoración del claustro bajo, para el que realizó 35 pinturas, habiendo identificado y localizado con certeza seis. No sabemos qué pasó con las restantes, si estaban en tan malas condiciones en el momento de la desamortización, que fueron destruidas⁴⁵ o si alguna más pudo llegar al Museo de la Trinidad, confundiéndose la iconografía en el momento del inventario y que pertenezca al grupo de obras cuyo paradero se ignora⁴⁶. Sin embargo, esperamos que la mayoría pasasen a formar parte de colecciones particulares y que el tiempo, y un mayor conocimiento de la figura de Zorrilla, las haga salir a la luz.

⁴⁵ En un documento conservado en la Academia de Bellas Artes, se sintetiza en tres apartados, u órdenes, las pinturas recogidas en los distintos conventos, indicándose que en el de la Trinidad Calzada se había recogido una pintura de primer orden, 17 de segundo y 72 habían sido desechadas, sin que se especifique qué tratamiento posterior se daba a cada uno de estos grupos (A.A.BA.: Legajo 35-20/1).

⁴⁶ En el inventario del Museo de la Trinidad y en el catálogo del Prado la iconografía dada no es correcta, al figurar como religiosos dominicos o cartujos, por haber confundido sus hábitos, aunque, en algún caso, el error ha sido subsanado en la ficha museográfica actual, por lo que no podemos asegurar que no haya más pinturas “ocultas” entre las muchas inventariadas.

No obstante lo anterior, contamos con dos poderosos aliados para hacer una descripción bastante exacta de cómo se decoraba el claustro. Uno es la ya citada crónica que de la orden trinitaria escribió el padre fray Francisco Vega Toraya, publicada en tres tomos que vieron la luz entre 1720 y 1729, donde se recoge la biografía de distintas personas vinculadas con la misma, de forma más o menos extensa según su importancia y, lo que convierte a la crónica en un documento imprescindible para nuestro estudio, es que en ella aparecen descritos varios de los cuadros que adornaban el convento madrileño.

La segunda de las fuentes, igualmente valiosa, es el también citado inventario realizado tras su desamortización, máxime cuando para nuestra fortuna no sólo se describen la mayor parte de las pinturas sino que nos indican su ubicación exacta al haberse llevado a cabo in situ.

Con la conjunción de la información dada por ambos documentos, tenemos la sensación de encontrarnos paseando entre las arcadas del claustro madrileño, examinando las pinturas que colgaban de sus muros, y que serían las siguientes:

- “1. San Juan de Mata.
- 1. San Juan Angélico, segundo general de la Orden.
- 1. San Guillermo Escoto, tercer general. Item.
- 1. El beato Rojerio el leproso, cuarto general. Item.
- 1. El beato Miguel Laínez, quinto general. Item.
- 1. Beato Nicolás Gallo, sexto general. Item.
- 1. Beato fray Nicolás de Telleforde.
- 1. Beato fray Malaquies de Santa Cruz.
- 1. Beato fray Ricardo de Alberdoña.
- 1. Beato fray Marcos Criado.
- 1. Beato fray Arteos Onel.
- 1. Beato fray Tomás Ashbix.
- 1. Beato fray Agustín de Casar.
- 1. San Roberto de Aneresburgo.
- 1. Beato fray hermano Fosuye.
- 1. Beato padre fray Eduardo de Hancres.
- 1. Beato padre fray Ubualtero.
- 1. Santa Laura de San Pedro.
- 1. Beato Hugo de San Victore.
- 1. San Gilberto Escotero.
- 1. San Roberto de San Juan Proto.
- 1. San Francisco Ramicco.
- 1. Beato padre fray Juan Camino.
- 1. Beato padre fray Alejandro Suffocardio.
- 1. San Martín, llamado el bueno.
- 1. San Osberto de la Santísima Trinidad.
- 1. San Guillermo, rey de Escocia”⁴⁷.

⁴⁷ A.A.BA.: Legajo 35-7/1. Hemos realizado la transcripción literal del documento, respetando la grafía original, si bien algunos de los nombres no son correctos, habiéndose subsanado el error cuando más adelante estudiemos a los personajes de forma individualizada.

Como quiera que las características estilísticas de las pinturas que conocemos es muy semejante, hemos optado por hacer su estudio de manera unitaria para, a continuación, pasar a trazar la iconografía que presenta, o pudiera presentar, cada una de ellas.

La composición de los seis cuadros que conocemos es prácticamente la misma, lo que hace suponer que toda la serie tendría idéntico formato, tanto en sus medidas como en la forma de representar al personaje retratado: figuras de tamaño algo mayor que el natural, de las que vemos algo más de medio cuerpo, ligeramente ladeadas a izquierda o a derecha (suponemos que para hacer pendant con el cuadro que se encontrase junto a él) posición que ayuda a marcar la profundidad, asimismo conseguida por el escorzo de las manos y elementos accesorios como espadas, crucifijos, libros, etc.

En todas las obras conocidas, el retratado llena casi por completo el ancho del lienzo, dejando apenas unos centímetros libres al margen y ocupando más de las tres cuartas partes de su altura; en realidad es como si el pintor hubiera trazado un rectángulo para el cuerpo, rematado en su parte superior por un triángulo que formaría la cabeza y los hombros, límites apenas rebasados por un brazo o mano que sale del cuerpo en un escorzo marcado, ayudando con ello a resaltar la tridimensionalidad de la figura. En ocasiones, deja libre un pequeño espacio en la parte inferior, ocupado por una especie de zócalo con la inscripción que identifica al personaje, y rellenando los dos ángulos superiores con objetos relacionados con su iconografía o, simplemente, con un fondo de celaje.

La ambientación de las escenas es un tanto ambigua, pues en algunos casos aparece el personaje retratado en un fondo sin definir, pero acompañado de elementos alusivos a su biografía (*San Juan Anglico*, *San Francisco Ramsay*, *Santa Laura de San Pedro* y *San Guillermo, rey de Escocia*), mientras que los dos restantes se insertan en un paisaje, más o menos detallado según aparezcan, o no, otros personajes.

Más complejo es determinar por qué cuatro de las escenas tienen un zócalo, pedestal o similar, con la identificación del personaje representado, mientras que dos (los lienzos conservados en el convento de trinitarias descalzas) no lo tienen, llegando sus ropajes hasta el borde inferior del lienzo. Es cierto que no podemos hacer afirmaciones rigurosas, al no disponer de estudios técnicos de las obras, pero nos resulta extraño que, precisamente las dos telas que tienen idéntica procedencia, y que se encuentran en un perfecto estado, carezcan de tal elemento, por lo que nos preguntamos si no es posible que, en la restauración que sin duda se las realizó en algún momento, prescindieran de tal zócalo, “cubriéndolo” con la capa negra del hábito trinitario, en ambos casos sensiblemente más amplia que en el resto de las obras conocidas. Esperamos, en algún momento, tener la posibilidad de estudiar las

pinturas con los medios precisos (lámpara de cuarzo, rayos infrarrojos, etc.) que permitan ratificar nuestra hipótesis.

Desde el punto de vista cromático, Zorrilla se ve muy limitado por la bicromía forzada por el hábito trinitario, por lo que utiliza otros elementos para animar la pintura, compensando con ello la severidad del blanco y negro que domina la escena: introduciendo un fondo de paisaje, en distintos tonos de verdes y marrones, celajes con distintos matices de azules y grises, fondos con entonaciones doradas, así como el toque de color que implica la cruz trinitaria sobre el hábito y las capas de los monjes, en azul y rojo, color este último reforzado en las escenas de martirio o en la rica capa que cubre a *San Guillermo, rey de Escocia*.

En un principio los monjes trinitarios vestían totalmente de blanco, llevando sobre sus hábitos la cruz patada roja y azul, color que tiene su origen en la visión de san Juan de Mata y que tiene un significado trinitario:

“Y como la Santissima Trinidad queria resplandecer en todo, como que era el todo de esta Religion Sagrada; en los tres colores de blanco, azul y roxo, quiso que se significassen las tres Divinas Personas. En el color blanco la Persona del Padre, porque este color no tiene origen en otro. En el color azul la Persona del Hijo, pues siendo el color del cielo de Christo nuestro Bien, Hijo del Padre, dixo el Apostol, que era todo Celestial: *Secundus homo de Coelo Coelestis*, ò porque significa al Hijo, cardeno lilio en su Passion, como otros discurren, y el color roxo, por ser así el del fuego, que es symbolo del Amor, representa al Espiritu Santo, que es amor, y fuego, como lo dize la Iglesia: *Ignis Charitas*”⁴⁸.

Simbolismo al que también se añade un significado moral, al afirmar que “el blanco es símbolo de la pureza y castidad, el azul de la penitencia y mortificación y el rojo del amor de Dios y de la caridad cristiana”⁴⁹.

En 1560 la provincia de Castilla obtuvo indulto apostólico por el que se concedió a los religiosos de estos conventos cambiar de color la capa, de blanco a bruno o negro⁵⁰, que es el que vemos en estas pinturas.

Por lo que respecta a la técnica empleada, las obras presentan un acabado pulido, con algunos elementos muy perfilados, que indica un trabajo bastante depurado si bien, al estudiarlas de forma más cercana, vemos una factura mucho más suelta que en el periodo anterior, con trazos más largos y elementos cuyos

⁴⁸ LÓPEZ, fray Domingo: *Noticias historicas de las tres florentissimas provincias del celeste orden de la Santissima Trinidad, redempcion de cautivos, en Inglaterra, Escocia, y Hybernia*. José Rodríguez Escobar, Madrid 1714, 5.

⁴⁹ GINARTE GONZÁLEZ, Ventura: *La Orden Trinitaria*. Padres Trinitarios, Madrid 1979, 238.

⁵⁰ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 329.

perfiles ya no están marcados por el dibujo sino por el propio color, con una utilización del pincel certera y precisa.

Asimismo, vemos cómo el pintor ha sabido distinguir entre el mundo “real”, el del retratado en cuanto persona física, y el de su “santidad”, es decir, el de aquellos elementos que dignifican al representado. El primero es más preciso, pulido y concreto, quizá todavía con una deuda dibujística importante, con un interés evidente por individualizar a cada una de las figuras, dotándoles de un rostro independiente que hace pensar que nos encontramos ante sus verdaderos retratos, a pesar de la distancia cronológica existente con la mayoría de ellos. Sin embargo, ¡qué diferentes son los fondos y los elementos accesorios!, con una pincelada mucho más suelta que recuerda la empleada en pintura mural, apenas sin materia pictórica aunque, al mismo tiempo, a pesar de su aspecto abocetado, están llenos de detalles y elementos que ayudan a la comprensión de la escena, facilitando con ello la identificación de los personajes.

No cabe pensar que ello es así para dotar de mayor profundidad al lienzo, al estar situados estos detalles al fondo, pues en el del *Beato fray Marcos Criado* los autores del martirio, situados en un primer plano, presentan un aspecto más abocetado que el del Beato, realizado con mayor concreción, por lo que más bien debemos pensar que la diferencia de acabado está resaltando la dignidad del personaje principal de la escena.

Como indicamos en su momento, la serie tuvo que estar terminada antes de 1719, pues aunque la publicación del primer tomo de la crónica de Vega Toraya es de 1720, la censura y aprobación de la misma tiene fecha del 2 de enero de 1719, y el propio autor en uno de sus párrafos declara que “este año en que estamos de mil setecientos y diez y nueve”⁵¹, y en este tomo se habla tanto de la primera como de algunas de las últimas obras de la serie.

Ahora bien, decimos que estaba terminada antes de 1719, pero ¿cuándo se inició?. En nuestra opinión, el encargo le sería encomendado hacia 1716, nada más volver Zorrilla de la villa de Portillo. Ello es así porque en 1714 vio la luz la obra de otro trinitario, fray Domingo López: *Noticias historicas de las tres florentissimas provincias del celeste orden de la Santissima Trinidad, redepmcion de cautivos, en Inglaterra, Escocia, y Hybernia*, cuya publicación sería el detonante para la realización de toda la serie.

Además, las fechas indicadas coinciden con la llegada a Madrid de dos religiosos trinitarios fundamentales: fray Francisco Ochagavía que, entre 1710 y 1714 está documentado en el convento de Burgos y que, como hemos repetido, pensamos que fue quien facilitó que el encargo se hiciera a nuestro pintor, al estar

⁵¹ Ibidem, I, 465.

emparentado con el padrino de Zorrilla; el segundo personaje es fray Francisco Vega Toraya que, precisamente, fue procurador del citado convento de Burgos entre 1708 y 1710 y que, tras su llegada a Madrid, redactó su Crónica de la provincia castellana de la Orden, en cuatro volúmenes, quedando el cuarto manuscrito a su muerte en 1730⁵².

Cuando iniciamos el estudio iconográfico de las pinturas, tuvimos la sensación de encontrarnos ante un batiburrillo sin pies ni cabeza, en el que se habían mezclado generales de la Orden con mártires, varones ilustres, teólogos y protectores; la mayoría se remontaban a los primeros años tras su fundación (principios del siglo XIII), llegando, en algún caso, al siglo XVI; unos eran españoles, otros franceses y, los más, británicos. No albergábamos duda alguna de que los cuadros realizados por Zorrilla para el claustro madrileño eran los mismos que, un siglo más tarde, inventariaron los miembros de la Academia y, también estábamos seguros de que la elección de los personajes no obedecía a capricho alguno, sino que si eran éstos y no otros los representados era por alguna razón, debiendo existir algún nexo común a todos ellos, pero ¿cuál?

Páginas atrás citábamos la obra de fray Francisco Vega Toraya como pieza valiosísima para el estudio de nuestras pinturas pero, sorprendentemente, no se recoge en ella a todos los representados e incluso algunos de los que sí aparecen lo están de forma muy somera e indirecta.

Afortunadamente, y tras consultar diversas obras de autores trinitarios, tanto contemporáneos como de siglos atrás, e incluso anteriores a Zorrilla, pudimos localizar la crónica de fray Domingo López donde aparecen las biografías de la mayor parte de los personajes representados en la serie, a excepción de los generales no británicos, del beato Marcos Criado, de santa Laura de San Pedro y de san Agustín del Casar.

Pues bien, fruto de nuestras lecturas, en especial de las dos crónicas citadas de Vega Toraya y de fray Domingo López, podemos concluir que a Zorrilla se le encargó realizar la pintura de 27 religiosos trinitarios: los seis primeros Generales, y no más, porque con el beato Nicolás Gallo llegó la Orden a su máxima extensión, iniciándose el declive con el séptimo general⁵³. Los 21 lienzos restantes

⁵² PORRES, Bonifacio: *Los trinitarios en Burgos. Historia de un convento (1207-1835)*. Secretariado Trinitario, Córdoba 2004, 255.

⁵³ En la página web de los trinitarios se afirma que el declive estuvo ocasionado porque el séptimo general, Jacobo Flamingo (también llamado Santiago el flamenco), se situó al lado del papa de Avignon durante el cisma de la iglesia; no lo creemos posible, ya que si tomó posesión del cargo a la muerte de Nicolás Gallo, en 1256/1257, tendría que pasar más de un siglo hasta que en 1378, tras el regreso de Gregorio XI a Roma, se produjese el cisma de Occidente. En nuestra opinión, el declive pudo derivar de la rápida expansión que había tenido la Orden, pues en los escasos sesenta años transcurridos entre su fundación (1198) y la muerte del sexto general (1256/57) se habían multiplicado las fundaciones prácticamente por toda la cristiandad.

corresponderían a personajes que fueron perseguidos por su fe, bien por haber muerto martirizados o bien porque, tras una vida de santidad, sus tumbas fueron saqueadas y sus restos profanados en guerras de religión posteriores.

Lamentablemente, no podemos más que insertar las seis obras de que disponemos pero, por fortuna, tenemos descritas otras varias, lo que nos permite no sólo confirmar su existencia sino concretar con bastante precisión cómo serían las pinturas e incluso, en algún caso, relacionarlas con los lienzos que llegaron al museo de la Trinidad pero que no han podido ser identificados.

Veamos, pues, qué cuadros colgaban en el claustro bajo del convento de la Santísima Trinidad de Madrid y quiénes fueron los retratados⁵⁴.

SAN JUAN DE MATA, 1716/1719

Fundador de la orden trinitaria, su vida aparece descrita no sólo en sus crónicas, sino en las hagiografías de mayor divulgación⁵⁵. Nacido en el pueblecito provenzal de Faucon hacia 1150, en 1164 acudió a estudiar a París, donde alcanzaría el título de maestro teólogo en 1192. Se ordenó sacerdote y en la primera misa que celebró -28 de enero de 1193- se le apareció un ángel, vestido con una túnica blanca en la que figuraba la cruz trinitaria, en actitud de liberar a dos cautivos -uno cristiano y otro musulmán- que se encontraban postrados a sus pies, hecho que le produjo la lógica conmoción, por lo que se retiró en compañía de san Félix de Valois⁵⁶ y otras personas al lugar de Cerfroid⁵⁷, donde hicieron vida eremítica.

Nos parece más verosímil la opinión recogida en las crónicas, donde se dice que a partir del séptimo general, se produjeron disputas porque Jacobo Flamingo pretendió acaparar demasiado poder, contraviniendo lo establecido en las Constituciones, a lo que se opusieron los representantes de los distintos conventos, lo que lógicamente ocasionó una crisis dentro de la Orden, frenándose así el desarrollo que hasta entonces había tenido (LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, II, 538-539).

⁵⁴ Las biografías trazadas se han realizado a partir de los datos proporcionados por los cronistas, antiguos y modernos, que a continuación se expresan, así como de diversas monografías existentes sobre algunos de estos personajes y que se indicarán al recoger el religioso en cuestión. LÓPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Primera parte de la Cronica general del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*. Diego Díez Escalante, Segovia 1637; ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *El patriarca San Juan de Mata*. Juan García Infanzón, Madrid 1707; LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*; VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*; GINARTE GONZÁLEZ, Ventura: *Op.cit.*; CURIEL, fray Arturo: *Málaga y los trinitarios*. Gráficas San Rafael, Antequera 1988; LLONA REMENTERÍA, Germán: *Fundador y redentor Juan de Mata*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1994; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Espigando en el patrimonio trinitario*. S/e, Roma 2001; WITKO, Andrzej: *Op.cit.*

⁵⁵FERRANDO ROIG, Juan: *Op.cit.*, 160; RÉAU, Louis: *Op.cit.*, IV, 182-183. *Año Cristiano*, *op.cit.*, T.XII, 451-456.

⁵⁶ En el momento del que estamos tratando, muchos de estos personajes no habían sido beatificados o canonizados; no obstante, a efectos de homologar nuestro texto con el de las crónicas o el de las inscripciones de las pinturas, hemos optado por llamarles beatos o santos,

Estando en Cerfroid, ambos religiosos tuvieron una segunda revelación, al aparecérselos un ciervo muy blanco, con la cruz trinitaria entre sus astas, lo que llevó a que la comunidad decidiese constituirse en una nueva orden religiosa dedicada, fundamentalmente, a la liberación de cautivos. Para ello, san Juan de Mata se dirigió a Roma donde, el 2 de febrero de 1198, el papa Inocencio III les impuso el hábito blanco, encargándoles la redacción de las Constituciones de la nueva Orden.

De regreso a Cerfroid, fundaron el primer convento de la Orden en la montaña de Brodelia, perteneciente a la diócesis de Meaux y, quedando san Félix de Valois a su cargo, san Juan de Mata partió de nuevo a Roma donde consiguió del papa Inocencio III la bula *Operante divine dispositionis*, dada en Letrán el 17 de diciembre de 1198, por la que se reconocía canónicamente a la Orden, se aprobaban sus Constituciones y se le hacía donación de la iglesia y residencia de Santo Tomasso in Formis.

Poco después, el 8 de marzo de 1199, tuvo lugar la primera redención, protagonizada por san Juan Anglico y san Guillermo Escoto, en la que lograron rescatar a 186 cautivos. A partir de esta fecha la Orden trinitaria comienza su expansión, multiplicándose la fundación de conventos en Italia, Francia, Inglaterra, España, Constantinopla ... así como las sucesivas redenciones.

Desde mayo de 1200 a diciembre de 1201 San Juan de Mata estuvo en España, siendo la primera fundación en nuestro país la del convento de Puente la Reina (Navarra), a la que siguieron las de Logroño y Burgos, entregando a este último una imagen de Cristo crucificado que, tras la desamortización, se trasladó a la iglesia de San Gil de dicha ciudad, donde todavía se conserva venerándosele como el Cristo de las Llagas.

Muchas son las redenciones, fundaciones y milagros que se sucedieron en la vida de San Juan de Mata hasta la fecha de su muerte en Roma el 17 de diciembre de 1213, siendo enterrado en el convento de Santo Tomasso in Formis.

El 12 de abril de 1669, por breve de Clemente IX, se concedió a los trinitarios de España poder honrar a los fundadores de la Orden con oficio y misa de confesores no pontífices y, finalmente, Inocencio XII en mayo de 1695 ratificó su culto para toda la iglesia.

según los casos. Asimismo, debemos señalar que hemos castellanizado sus nombres, si bien para el apellido -casi siempre vinculado con sus lugares de origen o de un convento en particular- hemos utilizado la grafía actual de los mismos.

⁵⁷ El nombre varía según las traducciones realizadas: Cerfroid, Ciervofrío o Ciervofrígido.

Si bien líneas atrás decíamos que su cuerpo había sido sepultado en la iglesia del convento de Santo Tomasso in Formis de Roma, a principios del siglo XVII sus restos, junto a los de san Juan Ánglico y los del beato Miguel Laínez fueron robados de dicho lugar, suceso del que nos ocuparemos más adelante, al tratar de las obras realizadas por Zorrilla para la rama descalza de la Orden.

Por lo que respecta a la iconografía del Santo, muchas y variadas son las escenas representadas, siendo las más conocidas las de la serie realizada entre 1632 y 1634 por Vicente Carducho para el convento de trinitarios descalzos de Madrid, o las estampas grabadas por Theodoor van Thulden en 1633 y, como recogíamos al iniciar este capítulo, los ocho lienzos de los ángulos del piso superior del claustro madrileño.

No sabemos cómo sería la obra realizada por Zorrilla pero, en sintonía con el resto de la serie, cabe pensar que en ella estaría la figura de san Juan de Mata de tres cuartos, con un ligero escorzo, seguramente girado hacia su derecha y acompañado en la parte superior con la visión del ángel redentor y los dos cautivos y, aunque por el momento se encuentre en paradero desconocido, queremos relacionarla con la obra recogida en el Museo de la Trinidad, inventariada con el número 1.575 como “*Un Obispo trinitario con un bolsillo en la mano, de mas de medio cuerpo y tamaño natural*”, cuyas medidas (150 x 107) son semejantes a otras de la serie, así como los atributos que acompañan al religioso, al tratarse de una representación frecuente de san Juan de Mata, recogiendo la tradición de que fue la propia Virgen quien le hizo entrega de una bolsa de monedas para que pudiera realizar su función redentora.

SAN JUAN ÁNGLICO (Museo del Prado, n° inventario 6.121) 1716/1719



San Juan Ánglico

La pintura (136 x 107 cm.) llegó al Museo del Prado procedente de los fondos del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.536, con el título de “*Un religioso trinitario de mas de medio cuerpo y tamaño natural*” tras la desamortización del convento de la Santísima Trinidad. En el catálogo del Museo del Prado, al igual que en el inventario de la Academia, la obra figura como *Fray Juan Angélico*, si bien en el zócalo de la parte inferior aparece un rótulo que permite identificar al personaje: “S. J^N ÁNGLICO, II G^L”

También llamado Juan el inglés, por su país de origen, el nacimiento de San Juan Angélico⁵⁸ fue milagroso: como sus padres no podían tener hijos, se encomendaron a san Juan Evangelista para que les concediese uno, siendo sus ruegos atendidos pues quien sería el segundo general de la orden trinitaria nació en Londres -o en Gendino⁵⁹- el 27 de diciembre, día del apóstol, siendo bautizado el 6 de enero siguiente.

En un principio se dedicó al estudio de la Gramática en el convento de San Agustín, pero un venerable anciano dijo a sus padres que el Señor lo tenía destinado para teólogo, por lo que lo enviaron a París a estudiar Lógica, Filosofía y Derecho Civil, disciplina esta última que dejó, tras conocer a san Juan de Mata, para volcarse en la Teología, en cuya facultad conocería a san Guillermo Escoto.

Cuando san Juan de Mata y san Félix de Valois fueron a Roma para lograr el reconocimiento de la Orden, él partió con san Guillermo Escoto hacia sus lugares de origen, liquidando sus bienes en Londres para repartirlos entre los pobres de Cristo. A su regreso a París se ordenó sacerdote y, a la vuelta de los santos fundadores, tomó el hábito trinitario, formando parte de la comunidad de Cerfroid.

Acompañó a san Juan de Mata en su segundo viaje a Roma y cuando Inocencio III solicitó el nombramiento de redentores, fue designado junto a san Guillermo Escoto (que también estaba en Roma), para dirigir la primera redención, recibiendo grandes subsidios y cartas del Papa para el rey de Marruecos, Miramamolín, hacia donde se encaminaron el 8 de marzo de 1199, rescatando, como dijimos, 186 cautivos⁶⁰.

A su regreso, acompañaron a san Juan de Mata en su viaje a España, participando en la fundación de los conventos de Puente la Reina, Burgos y

⁵⁸ Aunque lo hemos tratado como Santo, pues así figura en las crónicas y en la pintura, al igual que sucedió con otros de los religiosos representados, fueron “descolgados del santoral de la iglesia universal con motivo de la reforma del breviario durante el pontificado de su Santidad San Pío V” (CURIEL, fray Arturo: *Op.cit.*, 12).

⁵⁹ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 74.

⁶⁰ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 495.

Segovia y, mientras se encontraban en España, recibieron una misiva del papa Inocencio III acerca de la necesidad de enviar un delegado a Constantinopla, siendo él el designado para tal misión, a las que sucedieron otras en tierras exóticas.

Fue nombrado por san Juan de Mata ministro del convento de Santo Tomasso in Formis y, a la muerte de San Félix de Valois, del de Cerfroid⁶¹. A la muerte de san Juan de Mata, en 1213, se le designó II general de la Orden, como se indica en el rótulo de la pintura.

Tras nombrar a san Guillermo Escoto ministro del convento de Cerfroid y al beato Rogerio Leproso del de Roma, partió hacia Túnez a realizar una nueva redención. En el viaje de regreso se desató tan fuerte tormenta que “perdiò del todo el Piloto mayor las esperanzas, de que en tan grave riesgo pudiera librar alguno la vida”, ante lo cual san Juan Anglico, hincándose de rodillas, pidió misericordia al Cielo, serenándose de inmediato las aguas.

“Como el prodigio fue tan notorio, lo publicaron los testigos luego que llegaron al Puerto, martirizando la humildad del Santo. De aquí nacio pintar al Siervo de Dios con una Nave en la mano, publicando al mundo este portento, y la protección que hallaràn los que padecen este trabajo, invocandole en el mayor peligro”⁶².

A su regreso a Roma, murió en esta ciudad el 17 de junio de 1217 enterrándose, por orden de Honorio III, junto a san Juan de Mata, siendo sus reliquias traídas a España en el siglo XVII. Desde el momento de su muerte, recibió culto y veneración de Santo no sólo en dicha ciudad sino

“por diversas regiones de Europa ... pintando sus efigies con rayos y diademas. En esta Provincia de Castilla se conservan algunos retratos en muchos de sus conventos, de la suerte que he dicho, y con rótulos de Santo: y en este de Madrid se venera en el claustro uno de primoroso pincel”⁶³.

Interesantísimo párrafo en lo que nos atañe, al referirse explícitamente a nuestra pintura que, afortunadamente, hemos podido examinar al habérsenos autorizado el acceso a los depósitos del Museo del Prado⁶⁴.

La obra se encuentra en mal estado de conservación, sobre todo en su parte superior, habiéndose perdido prácticamente todo su rostro. Por toda la extensión del lienzo encontramos graves pérdidas en la capa pictórica que permiten ver la

⁶¹ Por lo que conocemos de los primeros generales de la Orden, todos seguirán el mismo camino, siendo ministros del convento romano, luego del de Cerfroid para, finalmente, ser nombrados generales de la Orden.

⁶² VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 521.

⁶³ *Ibidem*, I, 529.

⁶⁴ Queremos agradecer a don Javier Portús la ayuda prestada para que pudiésemos estudiar las pinturas requeridas.

imprimación rojiza de la preparación; además, el color está sumamente apagado, seguramente como consecuencia de haber estado durante más de un siglo en el claustro, a la intemperie, recibiendo los rayos solares, culpables de que el cromatismo aparezca sumamente apagado.

A pesar de todo ello, podemos apreciar que la representación se ajusta a la descripción del cronista pues, aparte del bonete de doctor en Teología apoyado sobre el zócalo (quizá significando la renuncia a los honores inherentes al cargo tras su ingreso en la Orden), el Santo eleva la cabeza hacia el cielo, en la que se aprecian restos de una corona, o de una diadema de rayos según leíamos en la cita anterior, mientras que sostiene en su mano derecha una nave, claramente alusiva al milagro que protagonizó y, en el ángulo superior izquierdo, parece que se vislumbran restos de lo que pudiera ser una visión sobrenatural.



San Juan Ánglico (detalles)

SAN GUILLERMO ESCOTO 1716/1719

A pesar de lo que puede hacer pensar su apellido⁶⁵, el cronista Vega Toraya afirma que no era escocés y que con él se “pretende usurpar la cuna a su nacimiento, título patronimico que le dió el vulgo errado”⁶⁶ pues había nacido en la ciudad de Oxford⁶⁷, siendo sus padres personas virtuosas y temerosas de Dios⁶⁸.

⁶⁵ Según las fuentes, el apellido aparece registrado como Escoto, Escocés, Escotero o Scoto, habiéndolo optado por la primera forma, al ser la más frecuente.

⁶⁶ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 545.

⁶⁷ Para mayor claridad, hemos optado por utilizar los nombres actuales de las distintas ciudades, en lugar de los que aparecen en las crónicas antiguas que, en este caso, sería Oxonio.

⁶⁸ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 545.

Al igual que san Juan Anglico, fue a París a estudiar Teología, regresando a su tierra natal para repartir sus bienes entre los pobres; a su regreso, tomó el hábito trinitario ingresando en la comunidad de Cerfroid, participando en la primera redención realizada en el año 1199 y acompañando a san Juan de Mata en su primer viaje a España, siendo ministro del convento de Segovia y fundador del de la Tejada en la provincia de Cuenca.

En 1213, al ser ascendido san Juan Anglico a general de la Orden, san Guillermo Escoto fue nombrado ministro del convento de Cerfroid y, en 1217, a la muerte del primero, se le designó III general, durante cuyo mandato el papa Honorio III redactó una bula (25 de abril de 1219), en la que se nombran todas las casas y posesiones de la Orden.

Siendo años de la dominación árabe en España, protagonizó una redención de cautivos en Baeza, acompañado de fray Edmundo y fray Eduardo, encontrándose que, por la codicia de los infieles, el dinero que llevaba únicamente le servía para rescatar a 42 personas, reprendiéndoles “su obstinación y falta de humanidad”⁶⁹, por cuyo motivo fue atacado con piedras y palos, quedando malherido. Como pudieron, llegaron los religiosos al castillo de Baños, en plena sierra Morena, donde san Guillermo falleció el 13 de mayo de 1222, después de pedir a sus compañeros que señalasen el lugar donde dejaban su cuerpo, pues la voluntad divina era que sus restos reposasen en Córdoba.

Tras enterrarlo, fray Edmundo y fray Eduardo siguieron su camino, estallando por la noche una tremenda tormenta que hizo que se extraviaran y, tras pedir ayuda al cielo, se les apareció san Guillermo Escoto “glorioso, en el mismo traje, que lo miraban cuando vivo, con una linterna grande, que ocultaba su mano”⁷⁰ guiándolos hasta encontrar el camino de vuelta.

Transcurridos 35 años desde su muerte, quisieron trasladar el cuerpo al convento de Córdoba, acudiendo al castillo de Baños donde vieron que la señal que habían dejado se había borrado y, tras pedir ayuda al cielo, “hallaron favorable respuesta en un hermoso ramo de azucenas, que no aviendolas visto antes, ni siendo tiempo de que florecieran, creyeron firmemente ser esta la señal [*porque*] esta hermosa flor, símbolo de castidad, por la integridad admirable con que conservó siempre esta hermosa virtud, el olor excesivo pronosticaba ser cosa del cielo”⁷¹.

Localizado de esta forma el cuerpo, lo trasladaron a Córdoba, poniendo las milagrosas azucenas en la misma urna en que colocaron al santo,

⁶⁹ Ibidem, I, 587.

⁷⁰ Ibidem, I, 589.

⁷¹ Ibidem.

“De este portento, y el antecedente, nació pintar al Santo Guillermo con un ramo de azucenas en la mano, y en la otra una linterna, con que sirvió en el mayor peligro à los Religiosos, y rescatados de antorcha y guia”⁷².

No podemos por el momento reproducir el lienzo pintado por Zorrilla, aunque creemos que pudiera corresponder a la obra inventariada con el número 1.499 en el Museo de la Trinidad, donde figura como “*San Guillermo, de más de medio cuerpo, mayor que el natural*” (140 x 107) y que no se había identificado en el momento de realizar el catálogo del Museo del Prado⁷³. No obstante, sí tenemos una descripción bastante precisa de cómo era dicha pintura:

“En el Claustro de nuestro Convento de Madrid, donde están pintados sucessivamente los seis primeros Santos Generales, entre ellos se mira el retrato de San Guillermo Escoto, con rótulo que lo dize, y regulares insignias de linterna, y ramo de azucenas en la mano”⁷⁴.

Al igual que sucedió con san Juan Ánglico, con la reforma de san Pío V, quedó descolgado del santoral.

BEATO ROGERIO LEPROSO, 1716/1719

Pocas son las líneas que dedican los cronistas a su IV general, limitándose a informar que su nombre de familia era Rogerio Dees y que, estando en París “retirado, sin atender mas, que à las cosas de su alma”⁷⁵, acudieron a él san Juan Ánglico y san Guillermo Escoto, a narrarle los milagrosos sucesos que le habían sucedido a san Juan de Mata, a cuyos comentarios “mostròse incredulo de lo que oía, reputando por veleidades de hombres simples, las revelaciones de que le informaban; y arrastrado de su genio ageno de novedades, hablò assí: *Bien pudiera el Doctor Mata, puesto que se fue al desierto, estarse alli en contemplacion, y no venir ahora con essa liviandad*”⁷⁶.

Apenas pronunció estas palabras, su cuerpo se cubrió por completo de lepra, lo que interpretó como un castigo por lo que acababa de decir; “acordandose de que Dios castigò à Maria, hermana de Moyses, porque avia murmurado de su hermano, el Redemptor del Pueblo Hebreo: deshecho Rogerio en lagrimas diò una grande voz, y dixo: *Justamente castiga Dios mi temeridad, pues murmurè de este nuevo Redemptor*”⁷⁷.

⁷² Ibidem, I, 590.

⁷³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 182, recoge esta posibilidad.

⁷⁴ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 590.

⁷⁵ Ibidem, 61.

⁷⁶ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 75.

⁷⁷ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, II, 284.

Convencido de la santidad del fundador, acudió presto a Cerfroid, pidiendo perdón a san Juan de Mata y solicitando se le admitiera en la comunidad y “al punto que vistiò el habito Rogerio, milagrosamente se limpiò de la lepra; mas èl, desde este punto, mudò el apellido y se llamò Rogerio Leproso”⁷⁸.

Tras ser nombrado ministro del convento de Roma en 1213, pasó a serlo del de Cerfroid en 1217 y, a la muerte de san Guillermo Escoto en 1223, fue nombrado IV general de la Orden hasta el año 1227 en que renunció.

BEATO MIGUEL LAÍNEZ, 1176/719

Español de nacimiento, por lo que también fue conocido como Miguel Hispano. No hay acuerdo en determinar quiénes fueron sus padres, si Fernán Laínez, señor de Vivar y juez de Castilla y doña Teresa, o de Fernán Laínez y de Elvira Núñez (tía carnal del conde Fernán González), pero parece ser que nació en Burgos el 29 de septiembre de 1170⁷⁹.

En París estudió Gramática, Filosofía y Teología, regresando a su Burgos natal, donde conoció a san Juan de Mata cuando llegó a la ciudad a fundar el convento trinitario.

Tras ingresar en la Orden, pasó a residir al convento de Cerfroid, acompañando a san Juan Ánglico en la redención de Túnez en 1213. Fue ministro del convento francés, tras haberlo sido previamente del de Roma. Tras la renuncia del beato Rogerio Leproso al generalato, en 1227 fue designado V general, y san Luis, rey de Francia, le nombró su consejero y predicador.

Durante los años en que dirigió la Orden se sucedieron siete redenciones generales y tuvo lugar un hecho de enorme trascendencia: presidir en 1230 un capítulo general en Cerfroid, en el transcurso del cual “la Virgen María fue declarada patrona de la Orden”⁸⁰; asimismo, en un documento de la época se le denomina “Ministro General de toda la orden de la Santísima Trinidad, de *acá* y *de allá* del mar”, de lo que se deduce que en aquel tiempo ya había casas fundadas en Oriente⁸¹.

Habiendo acudido a Córdoba, los moros le hicieron llegar un fuerte veneno que, si bien no lo mató de forma instantánea, sí le produjo la muerte, acaecida en

⁷⁸ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 75-76.

⁷⁹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 598.

⁸⁰ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Op.cit.*, 36.

⁸¹ *Ibidem*.

Roma el 10 de agosto de 1230, siendo enterrado en el convento de Santo Tomasso in Formis si bien, como adelantamos al hablar de san Juan de Mata, sus restos fueron robados y llevados al convento de Madrid en el siglo XVII.

BEATO NICOLÁS GALLO, 1716/1719

Aunque algunos autores dicen que era francés, el cronista Vega Toraya afirma que era natural de Burgos, ciudad en la que había nacido un 6 de diciembre (el año lo omite), siendo hijo de Nicolás Gallo y de Feliciano Laínez.

Al igual que los personajes anteriores, también acudió a París a estudiar Teología Escolástica, coincidiendo con san Juan Ánglico, san Guillermo Escoto y el beato Miguel Laínez, regentando la cátedra de Teología en aquella universidad.

De regreso a Burgos, tomó el hábito trinitario cuando san Juan de Mata acudió a fundar el convento de esta ciudad; durante un tiempo residió en Cerfroid, para pasar a Palestina, fundando hospitales y enfermerías y donde los bárbaros le cortaron la lengua, si bien le fue restituida por intercesión de la Virgen.

Ministro de los conventos de Roma y de Cerfroid, fue nombrado VI general a la muerte del beato Miguel Laínez. Durante su mandato, san Luis de Francia recibió el escapulario de la Orden y juntos participaron en la primera cruzada, viajando por Egipto y Palestina, siendo capturados por los turcos aunque, finalmente, pudieron ser liberados regresando ambos a Francia, donde fue nombrado confesor y consejero real.

No podemos concretar si falleció el 3 de mayo de 1256⁸² o el 11 de marzo de 1257⁸³, pero fue enterrado junto al altar mayor de la iglesia de Cerfroid, construida durante su generalato.

A su muerte, la Orden se había extendido de forma extraordinaria; en los poco más de sesenta años transcurridos desde su fundación, los trinitarios habían abierto hasta 600 casas repartidas por toda Europa y Oriente.

Con él cerramos la relación de generales de la Orden que fueron representados en el convento madrileño, y ello es así porque Nicolás Gallo fue el “último de los santos Generales, que merecieron fuesen colocados en las Aras, por sus heroycas virtudes”⁸⁴, decadencia que había sido profetizada por san Martín el Bueno, de quien nos ocuparemos más adelante, pues a la muerte del

⁸² VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 16.

⁸³ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Op.cit.*, 37.

⁸⁴ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 16.

sexto general, “empezò à caer el lustre, que en todo avia adquirido hasta alli nuestra Sagrada Religion”⁸⁵. Según el cronista,

“En el claustro deste Convento de Madrid, donde està representados los seis primeros Santos Generales, como se fueron sucediendo en el oficio, està pintado el Santo Nicolas de primorosa mano, en el passo que se hallò cautivo, assegurado con fuertes cadenas de hierro, con rötulo, y diadema de santo”⁸⁶.

BEATO FRAY NICOLÁS DE THELESFORD, 1716/1719

Difícil ha sido definir cómo debemos llamar a este personaje: en el inventario del convento madrileño su nombre aparece como Telleforde, en la crónica de fray Pedro de Altuna figura como Tellefourd o Terrefourd y en la de fray Domingo López como Telleforud, no habiendo localizado datos suyos en la obra de Vega Toraya, habiéndonos inclinado por utilizar el toponímico empleado en el estudio realizado por Andrzej Witko, donde se hace referencia al convento que la orden trinitaria tenía en la ciudad de Thelesford⁸⁷, fundado en 1285, perteneciente a la provincia de Inglaterra⁸⁸.

Las breves noticias que nos ofrece la primera de estas crónicas nos hablan de la capacidad intelectual y moral de nuestro personaje, al aparecer citado en los capítulos dedicados a “Confesores y predicadores de Reyes, y consejeros de Reynos, y otros oficios graves que han tenido Religiosos gravissimos de esta sagrada Religión”⁸⁹ y a “Escriptores insignes que esta Sagrada Religion ha tenido, que se han alcanzado a saber”⁹⁰.

Fray Domingo López incluyó una biografía más detallada de fray Nicolás⁹¹, indicando que nació en la citada localidad inglesa, siendo hijo de padres nobles y que estudió Gramática y Retórica, con unos resultados tan extraordinarios “que se alçò con el renombre del Rethorico, por antonomasia: y acompañandole el agraciado rostro, y el proporcionado cuerpo, quando Nicolàs

⁸⁵ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 348-349. El beato Nicolás Gallo le había pedido a san Martín que diera gracias a la Santísima Trinidad por los progresos experimentados por su Religión, a lo que éste contestó “*Santos somos, e hijos de Santos*”, añadiendo “*vendrá tiempo*” y, rompiendo a llorar, repitió “*vendrá tiempo*”, por lo que el General conoció que se acercaba un gravísimo mal para la Orden.

⁸⁶ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 45.

⁸⁷ Aunque existe una localidad en Inglaterra denominada Telford, no puede ser el lugar de origen del Beato, al ser una población que surge en siglo XIX. Hemos localizado otra ciudad, llamada Tellisford, cercana a Bristol que, quizá, sea donde nació fray Nicolás.

⁸⁸ WITKO, Andrzej: *Op.cit.*, 407.

⁸⁹ LÓPEZ DE ALTUNA, fray Pedro: *Op.cit.*, 620.

⁹⁰ *Ibidem*, 624.

⁹¹ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 376 y ss.

hablaba, media de suerte las acciones con las palabras, que suspendía las atenciones de los oyentes”⁹².

Estando decidido a entrar en religión, no sentía preferencia por ninguno de los conventos existentes en su ciudad natal, por lo que introdujo distintos papeles con los nombres de dichos conventos en un sombrero, para que fuera el azar quien decidiera por él, siendo el elegido el convento de la Santísima Trinidad de Thelesford, donde profesó.

Al percatarse sus superiores de su inteligencia, lo enviaron a la universidad de Oxford, donde cursó los estudios de Artes y Teología aprendiendo, además, perfectamente la lengua francesa. En dicha Universidad regentó las cátedras de Filosofía, Vísperas y Prima.

Durante el generalato del beato Nicolás Gallo, se convocó a capítulo general a distintos miembros de los conventos de la Orden, acudiendo por el de Thelesford el beato fray Nicolás. Viendo el General su capacidad intelectual, así como el dominio del francés, hizo que le acompañase a su regreso a París, consiguiendo que predicase ante san Luis, rey de Francia, realizando su cometido de forma tan notoria que, inmediatamente, fue nombrado predicador y consejero real.

Los ecos de la fama obtenida llegaron a su convento inglés, por lo que los religiosos trinitarios presionaron al rey Eduardo I para que reclamase su presencia en Inglaterra, a lo que san Luis accedió, partiendo el beato fray Nicolás como su enviado extraordinario. A su llegada, Eduardo I le nombró su predicador, así como “Consejero secreto de su conciencia”⁹³, ofreciéndole el arzobispado de Canterbury, que rehusó.

Si bien no pudo desempeñarlas personalmente, organizó varias redenciones, falleciendo el 11 de septiembre de 1274, ocupándose el rey de su sepelio que tuvo lugar en “especial athaud, forrado en tela blanca” en la capilla mayor de la iglesia del convento de Londres, junto a un colateral, en alto, que era la forma empleada para dar sepultura a personajes considerados como santos.

A los 49 años de su sepelio, fue forzoso derribar su sepulcro y “se halló su cuerpo entero, y esparciendo suavísimo olor”⁹⁴, siendo rehecho y venerándose al beato Nicolás de Thelesford como santo, hasta que en tiempos de Enrique VIII su sepulcro fue profanado, quemándose sus reliquias.

⁹² Ibidem, 376.

⁹³ Ibidem, 378.

⁹⁴ Ibidem, 379.

BEATO FRAY MALAQUÍAS DE SANTA CRUZ, 1716/1719

Natural de la ciudad irlandesa de Limerick⁹⁵, era hijo de padres nobles pero de escasa fortuna. Profesó en el convento trinitario de la Santa Cruz de su ciudad natal donde destacó como extraordinario estudiante, aunque su natural modesto y su carácter sencillo le hicieron rehusar los distintos honores que se le ofrecieron, pues sólo se ordenó sacerdote cuando le obligaron a ello sus superiores, teniendo que aceptarlo por el voto de obediencia realizado.

A raíz de leer la obra de san Jerónimo *Vitae Patrum*, empezó a mortificarse de formas diversas, y

“el apellido de Fr. Malachias de Santa Cruz que le dieron despues de muerto no fue por ser hijo del Convento de este nombre, o titulo; discurro que fue por el exercicio, que en la Santa Cruz executaba el Bendito Padre: que por èl, dieron tambien en pintarle, con la cruz de quatro clavos de madera en la mano”⁹⁶.

Sufrió y venció las tentaciones del demonio y profetizó su muerte, acaecida el 12 de octubre de 1290, siendo sepultado en la capilla mayor del citado convento, en sepulcro elevado y venerado como santo, al haber realizado diversos milagros tanto en vida, como después de muerto.

Con la persecución religiosa llevada a cabo por Enrique VIII, su sepulcro fue profanado y quemadas sus reliquias.

BEATO FRAY RICARDO DE ABERDEEN, 1716/1719

Nada nos dicen las crónicas de López de Altuna ni de Vega Toraya sobre este personaje y, sin embargo, en la de fray Domingo López encontramos a dos religiosos que parecen responder a este nombre: fray Ricardo de Knaresborough (natural de Aberdeen) y fray Ricardo de Aberdeen, siendo este segundo, en nuestra opinión, el representado en el claustro madrileño⁹⁷,

Hijo de nobles escoceses⁹⁸, había nacido en la ciudad de Aberdeen y con 18 años tomó el hábito en el convento de trinitarios de aquella ciudad, profesando en

⁹⁵ Ibidem, 381 y ss.

⁹⁶ Ibidem, 382.

⁹⁷ El primero sobresalió como predicador, siendo asesinado en Túnez en el año de 1219, mientras realizaba una redención. Aunque natural de Aberdeen, la crónica lo recoge por el nombre de su convento de Knaresborough, por lo que pensamos que no es el efigiado.

⁹⁸ Ibidem, 379 y ss. La persona que realizó un siglo más tarde el inventario del convento madrileño, modificará el apellido, sin duda por tomarlo “al dictado”, reflejando en su escrito

el mismo un año más tarde. Solicitó cursar estudios, pero como “era la facie de Fray Richardo algo basta”, los superiores pensaron que no tendría capacidad para ello, negándole el permiso; ante la negativa, solicitó licencia para ir a Francia para ver al general de la Orden, quien de nuevo le negó la autorización precisa para estudiar; no obstante, ante la congoja del religioso, finalmente accedió a su petición “mas por consolarlo, que por la esperança que se prometia, de que saliesse Estudiante”⁹⁹.

Como es de suponer, de inmediato destacó fray Ricardo en sus estudios, alcanzando el título de doctor, por lo que sus superiores afirmaron que no había “alma mas hermosa, y pulida, en peor bayna”.

Ante la necesidad de que algunos religiosos fueran a Tierra santa, fray Ricardo se presentó voluntario, llegando a Palestina hacia 1278, fundando el convento y el hospital de Tiro, donde residió durante bastantes años, pues allí murió “de puro viejo y cansancio” un día 7 de junio, variando el año según las fuentes, por lo que el cronista no recoge el dato.

Nada se dice de lo que pudo ocurrir con sus restos, pero lo más probable es que, al igual que sucedió con la mayoría de los religiosos aquí representados, sus reliquias fuesen profanadas, al estar el convento de Tiro ubicado en una zona bastante conflictiva.

BEATO PADRE FRAY MARCOS CRIADO, MÁRTIR (Museo del Prado, nº inventario 4.910), 1716/1719



Beato P.F. Marcos Criado, mártir

“Alberdoña” en lugar de “Aberdonia” que es cómo aparece citada en las crónicas la ciudad de Aberdeen.

⁹⁹ Ibidem, 379.

La pintura (136 x 108 cm.) llegó al Museo del Prado procedente de los fondos del Museo de la Trinidad, donde había sido inventariada con el número 1.592 como “*Un religioso colgado de un árbol, más de medio cuerpo, tamaño natural*” y en el catálogo del Prado se registra como “*Martirio del Beato Fray Marcos Criado*”, recogiendo la identificación del personaje por la inscripción del ángulo inferior derecho “*BEATO P.F. MARCOS CRIADO, M^R*” que, en este caso, en lugar de constar en un zócalo, como sucede en otros lienzos de la serie, el pintor la ha escrito sobre una piedra.

Muchos son los datos que conocemos del beato fray Marcos Criado, pues es quizá, tras los santos fundadores, el religioso trinitario de quien más bibliografía hemos localizado¹⁰⁰, si bien no aparece citado en la crónica de Vega Toraya, al estudiar, fundamentalmente, la historia de la Orden en Castilla, y pertenecer el Beato a la provincia de Andalucía.

El Beato padre fray Marcos Criado nació en Andújar (Jaén) el 25 de abril de 1522, día de san Marcos, hijo de Juan Criado Notario y Marina Huélamo¹⁰¹ Pasillas, siendo el hijo menor de una familia acomodada. Cuando tenía nueve años murió su madre y el padre se retiró al convento franciscano de Arruzafa (Córdoba), por lo que Marcos ingresó en el de trinitarios calzados de Andújar, iniciando su noviciado en 1535 ó 1536, formándose en él y ordenándose sacerdote; muy pronto alcanzó fama de notable predicador, por lo que fue nombrado como tal para los conventos de Andújar, Jaén, Úbeda y Almería, conociéndosele como “el apóstol de la Alpujarra”.

Hacia 1560, los obispos de Guadix y Almería solicitaron de los trinitarios el envío de misioneros para convertir a las comunidades de moriscos que vivían en las Alpujarras, ofreciéndose los padres Pedro de San Martín y Marcos Criado, si bien el primero falleció antes de iniciar su labor.

El beato Marcos Criado inició su tarea de evangelizarlos, intentando su conversión, por lo que no tardó en granjearse la enemistad de determinados sectores de la comunidad que, primero con amenazas y maltratándolo después, intentaron que abandonase la zona, sin que el beato cejase en su empeño.

¹⁰⁰ A la ya citada añádase: VENTURA DE PRADO, fray Antonio: *Vida, martirio, y culto del ilustre martyr fray Marcos Criado*. Miguel Francisco Rodríguez, Madrid 1738. HITOS, Francisco A.: *Mártires de la Alpujarra en la rebelión de los moriscos (1568)*. S/e, 1935. Facsímil Universidad de Granada, Granada 1993; CRUZ RODRÍGUEZ, Teodoro: *Beato Marcos Criado (biografía breve)*. La Puritana, Andújar 1966; TAPIA GARRIDO, José Ángel: *Almería: hombre a hombre*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, Almería 1979; LÓPEZ MARTÍN, Juan: *La iglesias en Almería y sus obispos*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería 1999. WITKO, Andrezj: *Op.cit.*, 355 (reproduce la pintura, repitiendo los datos que figuran en la ficha museográfica: “anónimo, siglo XVII”). RODRIGUEZ, José Vicente: *Año Cristiano. Op.cit.*, IX, 746-748.

¹⁰¹ Hemos actualizado la grafía del apellido, que las fuentes consultadas recogen como Guelamo.

En 1568 estalló la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, a causa de las normas dictadas por Felipe II. El beato Marcos Criado continuó su labor evangelizadora en la sierra de Filabres, siendo capturado el 21 de septiembre de 1569 en La Peza (Granada) y, atado a un árbol, martirizado a la vez que le conminaban a renunciar de su fe, chocando con su firmeza, por lo que, finalmente, lo ahorcaron, dejándolo por muerto.

Sin embargo, al día siguiente no sólo todavía vivía, sino que continuaba alabando el nombre del Salvador, por lo que lo apedrearon y el día 25, como seguía vivo, un morisco le abrió el pecho, arrancándole el corazón y, para su estupor, de él emanaba un vivo resplandor al llevar grabado el anagrama de Cristo “I.H.S.”, prodigio que hizo convertirse a varios de los moriscos que presenciaron la escena¹⁰².

Las penalidades a que se vio sometido se conocen con todo lujo de detalles, al haberse conservado en el archivo parroquial de Ugíjar las actas jurídicas que acreditan su martirio.

Venerado como santo desde fechas muy tempranas, el 15 de septiembre de 1757 Benedicto XIV decretó que podía y debía tolerarse su culto y el 10 de julio de 1899, tras decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de 24 de abril anterior, León XIII lo aprobó definitivamente, beatificándolo y considerándolo un mártir de la fe, celebrándose su festividad el 25 de septiembre, día de su muerte.

Observando la obra conservada en el Museo del Prado, comprobamos cómo Zorrilla representó fielmente la escena de su martirio, con el Beato colgado de una encina, de la que sorprende la forma tan suelta y ligera como ha pintado las hojas de la parte superior del lienzo.

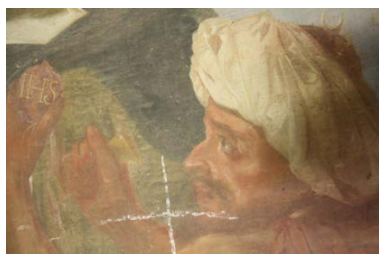


Beato fray Marcos Criado (detalle)

A su alrededor tres moriscos aparecen en el momento de su martirio, uno, en el ángulo inferior izquierdo, con una piedra en la mano, dispuesto a lanzarla

¹⁰² En algún texto se dice que también estaba la cruz grabada en su corazón y que el anagrama de Cristo apareció inscrito igualmente en las hojas de la encina donde fue colgado.

contra el Beato, un segundo da totalmente la espalda al espectador y de él apenas vemos su cabeza (situada entre los brazos de sus dos compañeros), parte del torso y su brazo derecho, levantado y empuñando unas cuerdas o azotes y, por último, un tercer personaje, de espaldas pero volviendo su rostro en un perfil riguroso, aparece tocado con un exótico turbante y sus facciones demuestran el estupor por el milagro del que es testigo, pues en el corazón que acaba de extraer del pecho del beato Marcos Criado, efectivamente están grabadas las letras del anagrama de Cristo “I.H.S.”.



Beato fray Marcos Criado (detalles)

Por su parte el Beato aparece colgado de la encina, con una piedra en su cabeza cuyo impacto le ha causado una herida de la que mana la sangre; inclina la cabeza y cierra los ojos pues el momento representado es justo en el que acaba de expirar.

Queremos recoger un detalle del ángulo inferior izquierdo de la pintura, a continuación de la inscripción identificando al Beato, que pensamos puede corresponder a la firma del pintor, ya que vemos las letras “F”, muy elaborada, seguida de una “Z” con una “o” encima, es decir, Francisco Zorrilla.



Beato fray Marcos Criado (detalle de la firma)

Por último, hay que señalar que no fue ésta la única pintura del beato Marcos Criado existente en el convento madrileño, pues sabemos que en la sala de la Preciosa, “entre otras Imágenes de Christo, y Santos Canonizados, se venera otra Imagen de nuestro martyr, de cuerpo entero, y con las mismas circunstancias,

que la del num. 5 de este [capítulo] aunque añade un Angel coronando a nuestro Martyr, y una tropa de Moros apedreandole; es tambien de pintura immemorial, y tiene aqueste rotulo: *B.P. Fr. Marcos Criado, padeciò Martyrio el año de 1570, como entre otros refiere el licenciado Don Pedro Aznar Cardona: Fue Hijo del Convento de Andujar, y natural de la misma Ciudad*¹⁰³.

Obviamente, por la citada descripción, no se trata de nuestra pintura, sino de otra distinta de la que no sabemos qué derroteros pudo seguir, al no figurar en el inventario realizado por la Academia.

Como cabía esperar, no figura el beato Marcos Criado en la crónica de fray Domingo López, al trazar en ella la historia de la Orden en el Reino Unido e Irlanda, aunque suponemos que incluiría su biografía en la crónica que este autor dedicó a la Provincia de Andalucía de la orden trinitaria que quedó inédita a su muerte y cuyo manuscrito, al parecer, se conserva en el monasterio romano de San Carlino¹⁰⁴.

La inclusión de esta pintura en la serie del claustro madrileño debe entenderse, por tanto, justificada por la especial veneración que el beato Marcos Criado debía de tener entre los trinitarios de nuestro país, al conjugarse en él la cualidad de mártir y de español; prueba de ello es que en el convento madrileño hubiese, al menos, dos lienzos a él dedicados.

BEATO FRAY ARTURO O'NEILL, 1716/1719

Nuevamente nos encontramos ante un personaje cuyo nombre debía sonar de forma tan extraña a los hombres de siglos pasados que lo escribieron de formas distintas; en el inventario realizado tras la desamortización se le dio la grafía de Arteos Onel; en la obra de López Altuna se le llama fray Arto Onello; autores recientes, Arturo Orill¹⁰⁵ y fray Domingo López, Arthos Onel¹⁰⁶, no habiéndose localizado noticias suyas en la de Vega Toraya.

Hijo del príncipe de Irlanda, sus padres confiaban que él conservaría la varonía de la Casa ya que su hermano mayor era de naturaleza enfermiza; por ello, cuando les comunicó sus deseos de profesar, se indignaron y no le concedieron su autorización, cayendo ambos gravemente enfermos de inmediato, lo que fue

¹⁰³ VENTURA DE PRADO, fray Antonio: *Op.cit.*, 307. La pintura descrita en el citado apartado número 5, representaba al Santo “atado a una encina por medio del cuerpo, y por el cuello, y algunas piedras en el pecho, y cabeza, sobre la qual gyra un resplandor del Cielo”.

¹⁰⁴ PORRES, Bonifacio (2004): *Op.cit.*

¹⁰⁵ CURIEL, fray Arturo: *Op.cit.*, 12.

¹⁰⁶ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 45 y ss.

interpretado por el Beato como una señal de Dios; finalmente, tras acceder a sus deseos, sus padres se recuperaron de su enfermedad.

Una vez hubo profesado, se marchó a Oxford, donde estudió Lógica, Filosofía y Teología, Derecho Canónico y Civil, doctorándose en Teología y ambos derechos. De regreso a su tierra natal, fue ministro del convento de Adare¹⁰⁷ y, por dos veces, provincial de los trinitarios, dedicándose a acrecentar su convento y extender la Orden por Escocia.

Llegado a una edad avanzada, con setenta años¹⁰⁸, acompañado de dos jóvenes monjes de su monasterio llamados Fergananim y Patricio, decidió “yr a predicar el Evangelio a los gentiles ... con harto trabajo, y aspera vida, predicando no menos con su gran exemplo”, para lo cual acudieron a la India “del gran Monarca Presta Juan” donde les colmaron de atenciones y se les conocía como los “Apóstoles de vestidos blancos”.

A los pocos años a fueron la ciudad de Nínive, en Babilonia, donde tuvieron que enfrentarse con la hostilidad de sus habitantes, hasta el punto de morir martirizados en estas tierras pues un día “estando predicando la Fè de Christo, los cogieron y los martyrizaron, a Arto echandole vivo al fuego, a sus compañeros atravessandoles por las entrañas assadores”¹⁰⁹, hecho que acaeció “en primero de septiembre del año del Señor de 1282”¹¹⁰. Aunque no ha sido oficialmente canonizado, algunas hagiografías le recogen como san Arturo, conmemorando su festividad el día de su martirio.

BEATO FRAY TOMÁS ASHBY, 1716/1719

Llamado fray Tomás Ashbix en el inventario de la Academia, aparece citado en la obra de fray Domingo López como fray Thomas Ashby¹¹¹, compartiendo capítulo con fray Guillermo Rouse y fray Juan Risby. Los tres eran ingleses, profesos en el convento de Londres, alumnos de Oxford, de donde salieron destacados letrados y graduados de doctores y, en los tres casos, fueron ministros de los conventos bristoliense y clarense. Asimismo, todos ellos vivieron y murieron como santos, protagonizando diversos milagros.

¹⁰⁷ En las crónicas aparece como Atharia, tratándose de la localidad irlandesa de Adare, cercana a Limerick.

¹⁰⁸ La crónica de López Altuna dice textualmente “setenta”, error tipográfico que no permitiría saber si el religioso contaba sesenta o setenta años cuando inició su viaje, duda que queda resuelta por la obra de fray Domingo López (*Op.cit.*, 50).

¹⁰⁹ LÓPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Op.cit.*, 294.

¹¹⁰ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 51.

¹¹¹ Ibidem, 372 y ss. Llama al primero de sus compañeros Uvihelmo Rouse.

Sin embargo, contra lo que en principio pudiera parecer al haberlos reunido en un mismo capítulo, no fueron personajes coetáneos sino que “florecieron repartidos desde el año de 1298 hasta el de 1466, y como se ha dicho, parece, que el que vivió, y murió primero, dexò sus virtudes en herencia al segundo, y que el uno, y el otro las dexaron al tercero”¹¹².

Tomás Ashby falleció en el convento de Bristol el 17 de mayo de 1466, siendo enterrado en un sepulcro alto que, como ya hemos indicado, estaba reservado a quienes eran venerados como santos, el cual según palabras del cronista era “magnífico”, lamentando una vez más su destrucción por los herejes y la profanación de las reliquias del religioso.

BEATO FRAY AGUSTÍN DEL CASAR, 1716/1719

Natural de Casar de Cáceres, tomó el hábito en el monasterio trinitario de Valladolid, destacando como teólogo y “famoso Escriturario”¹¹³; protagonizó varias redenciones, pasando al reino de Granada y al de Argel donde, al no disponer de fondos suficientes para liberar el número deseado de cautivos, determinó quedarse como rehén, esperando la llegada del dinero preciso.

Durante su cautiverio se ocupó de predicar el Evangelio, recriminando a los infieles sus errores y exhortándoles a que abandonasen su fe, lo que originó que quienes lo tenían cautivo reaccionasen con violencia, sobre todo tras la conversión del hijo del rey, por lo que “le dieron allí muchas cozes, y puñadas, y le arrojaron por una escalera abaxo, desde el terrado donde estava ... ultimamente le ataron a un palo, que pusieron en un corral, de pies, y manos, y con gran rabia, y mofa, le tiraron muchas saetas”¹¹⁴.

Su muerte acaeció el 5 de febrero de 1369 y muy pronto empezó a ser venerado: en su Casar natal levantaron un altar con su retrato y en el convento de Valladolid, donde había profesado, también tenía un cuadro “donde se ve el Varon de Dios atado à un palo, lleno el cuerpo de saetas, instrumentos de su martyrio”¹¹⁵.

El cuadro pintado por Zorrilla para el convento de trinitarios calzados de Madrid debió de ser muy semejante a la descripción anterior, pues el cronista nos informa que

¹¹² Ibidem.

¹¹³ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 127.

¹¹⁴ LOPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Op.cit.*, 313.

¹¹⁵ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 133.

“en este de Madrid se registran dos con el mismo aspecto, con diademas y resplandores de Santo, uno en la Preciosa, por donde se entra al Coro, y otro en el Claustro, entre otros compañeros de su triunfo”¹¹⁶.

Lógicamente, su vida no aparece en la repetida obra de fray Domingo López, al limitarse a la historia de la Orden en Gran Bretaña e Irlanda, fundamentalmente, pero su biografía está ampliamente recogida en la crónica de Vega Toraya. Por tanto, la justificación de incluir una pintura sobre este personaje sería la misma que la dada para el beato Marcos Criado, es decir, ser un mártir de la orden trinitaria de origen español, lo que le convertiría en un personaje especialmente venerado, hasta el punto de que, como en el caso anterior, el convento tenía -al menos- dos lienzos a él dedicados.

SAN ROBERTO DE KNARESBOROUGH, 1716/1719

Si bien en el inventario el apellido aparece textualmente como Aneresburgo, sin duda se trata de un error de quien lo escribiera (quizá “al oído” de lo que otra persona le iba dictando) o, acaso, porque la inscripción identificativa del personaje estuviese deteriorada, pues no albergamos duda alguna de que Francisco Zorrilla rotuló correctamente el nombre del retratado -con las lógicas diferencias gráficas-, pues así aparece en el lomo del libro sostenido por san Francisco Ramsay en su correspondiente lienzo:



San Francisco Ramsay (detalle)

El nombre de este personaje aparece citado en la biografía que Vega Toraya traza de san Guillermo Escoto, tercer general de la Orden de quien nos ocupamos páginas atrás, al indicarnos que hizo que se fundase en Inglaterra el convento de “Kanerburgo, cèlebre santuario, que ilustrò San Roberto, llamado

¹¹⁶ Ibidem.

comunmente de Kaneresburgo¹¹⁷, à quien revelò el señor la fundacion de este convento ... [siendo] venerado por Santo con culto publico, aprobado por la iglesia, y celebrado con oficio propio”¹¹⁸ y asimismo, lo cita al hablar de san Francisco Ramsay, como se dirá más adelante.

Debemos por tanto, una vez más, recurrir al texto de fray Domingo López para tener un mayor conocimiento de la biografía de este personaje¹¹⁹, informándonos que el inglés san Roberto “era hijo de padres honestos, vezinos y naturales de Kendall” y que nació en esta ciudad, cercana a York, después de que sus padres, que no podían tener hijos, se encomendaran a Dios para que les concediese uno. Cuando, finalmente, su madre concibió, el demonio intentó reiteradamente provocarle el aborto, para que no naciese quien sería tan docto e ilustre varón. Fue san Roberto un niño hermosísimo a quien, con apenas seis meses, sólo podían calmar su llanto con el rezo del Rosario. Si bien, en sus primeros años, acompañaba a su padre en sus tareas de pastor, más tarde, quedó al cuidado de un anciano del lugar, para que lo instruyese.

Llegado a la adolescencia, trabajó como pastor con su padre y un día, buscando un toro que se había separado de la manada, encontró un anacoreta junto al río Nidd, frecuentando su trato y aprendiendo de él latín y las letras sagradas, aprovechando tanto estos estudios “que en tres años salio Grammatico, inteligente Escriturario, suficiente Moralista, y sobresaliente Mystico; y en la Logica, Filosofia, y Theologia, podía dar muy bastante razon”¹²⁰.

Al morir sus padres, le nombraron mayoral de los rebaños del señor local y, a la muerte del anacoreta, decidió dejarlo todo y ocupar su lugar, debiendo luchar con las acechanzas del demonio; tuvo una visión de Cristo con la cruz a cuestas, que le pidió que lo siguiese y también se le apareció un ángel indicándole que fuera a Knaresborough, diciéndole “y la Cruz del habito de unos Religiosos, que alli hallaras, fundando un Convento, essa Cruz es la que el Señor quiere que tomes”¹²¹.

Siguiendo las instrucciones del ángel, tomó el hábito y profesó en el convento trinitario de Knaresborough¹²², ordenándose sacerdote siete años más tarde, llegando a ser confesor y predicador del monasterio. En varias ocasiones,

¹¹⁷ El nombre de esta ciudad, cercana a York, es Knaresborough, donde se conserva la gruta donde vivió san Roberto.

¹¹⁸ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 586.

¹¹⁹ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 324 y ss.

¹²⁰ Ibidem, 327.

¹²¹ Ibidem, 329.

¹²² Fundado en 1218, “tuvo dos plazas de colegiales en la universidad de Oxonio y otras dos en la de Cantabriga ... que essa fue la causa de salir de este Convento tantos Doctores, y Varones ilustres”. Ibidem, 15.

mientras celebraba Misa, se elevaba en éxtasis o se llenaba su rostro de resplandores.

Como consiguió vencer al demonio en tantas ocasiones, era llamado con frecuencia para la realización de exorcismos y, sólo con el agua bendita de su hisopo y haciendo la señal de la cruz, era capaz de sanar a los “energúmenos”; hizo muchos milagros, como curar de la lepra al hijo de Juan, el hijo del rey Ricardo de Inglaterra que, agradecido, donó a la Orden la iglesia de Kampestant, con todas sus propiedades y rentas.

Sus conocimientos eran tales que resolvió “questiones del mysterio de la Santissima Trinidad, del de la Encarnacion, y del de la Sagrada Eucharistia ... difficultad en la Theologia Moral, en la Mistica y en la Sagrada Escritura”¹²³.

Aunque fueron muchos los bienes que obtuvo para realizar redenciones, no pudo protagonizar ninguna, pues cuando estaba presto para salir, enfermó, siendo consolado en su agonía por música de ángeles, luces y visiones de la Virgen, su ángel de la guarda y otros santos de la Orden.

Tres días antes predijo la fecha de su muerte, amortajándose a sí mismo. Falleció el 14 de marzo de 1239¹²⁴, siendo inmediatamente venerado como santo, por los muchos portentos realizados y que continuó haciendo, pues milagrosamente su cuerpo no tomó la rigidez habitual en los cadáveres, por lo que le pusieron el hisopo en su mano y, moviéndole el brazo, asperjaban a quienes se acercaban a su sepulcro quienes, gracias a ello, se veían curados de sus enfermedades.

A los pocos días de sepultado, vieron que salía de su sepulcro una especie de maná, que fue recogido por los religiosos pues, aplicándolo a los enfermos, éstos sanaban. A causa de tantos portentos, el convento mudó el nombre de la Santísima Trinidad, que hasta entonces tenía, por el de San Roberto y, aunque fray Domingo López no habla de que su sepulcro fuese profanado, suponemos que así sucedió, pues el monasterio desapareció durante las guerras de religión de Inglaterra.

Asimismo, el cronista asegura que san Roberto fue canonizado el 17 de junio de 1265, teniendo oración propia en el Breviario antiguo impreso en Francia en 1556¹²⁵, si bien actualmente se duda de ello.

¹²³ Ibidem, 334.

¹²⁴ Esta es la fecha que aparece en la crónica de fray Domingo López, si bien alguna hagiografía indica que fue el 24 de septiembre de 1218 y que su festividad se celebra este día, confundiéndolo -en nuestra opinión- con san Roberto Hardesty, martirizado el 24 de septiembre de 1518 durante el reinado de Isabel I, y beatificado por Juan Pablo II el 22 de noviembre de 1987.

¹²⁵ LÓPEZ, Fray Domingo: *Op.cit.*, 336; se reproduce la oración.

BEATO FRAY HERMANO ROBERTO SUYE, 1716/1719

Si bien en el inventario de la academia este cuadro figura como “Beato fray hermano Fosuye”, no albergamos duda alguna de que se trata del beato fray hermano Roberto Suye, pudiendo justificarse el error en que el nombre estuviese en forma abreviada “Rº Suye”, confundiéndose, además, la primera letra.

Roberto Suye¹²⁶ era escocés, natural de Aberdeen e hijo de padres honestos. Estando un día en su parroquia, tras escuchar el sermón de un trinitario, pidió ser admitido en el convento, lo que no era posible pues sólo podían ingresar los hijos de familias nobles, pero “noticiado el Prelado, y los demas Religiosos de sus buenos procederes; fue admitido por todos los votos en nuestra Religion, no para ser Religioso Sacerdote, sino para la esphera, ò classe de Hermano, ò Religoso Lego”¹²⁷, lo que justifica la forma en que es llamado “beato fray hermano” que, en principio, pudiera parecer una reiteración sin sentido.

Con 21 años tomó el hábito, siendo “robustissimo, muy alto, y de gran pujança” y llevaba la barba que la Regla impone a todos los legos. Tras profesar, sufrió también las tentaciones del demonio, protagonizando asimismo diversos milagros, como curar al organista del convento, que era ciego, a quien devolvió la vista haciéndole la señal de la cruz sobre los ojos.

El 1 de abril de 1303 se sintió enfermo, profetizando su muerte para el día 7, lo que efectivamente tuvo lugar y, tras el óbito, su cuerpo despedía tan suavísimo olor, que se dejó expuesto cinco días, durante los cuales siguió haciendo milagros. Se enterró en sepultura elevada, en una de las capillas de la iglesia conventual.

“Retratanle comunmente corpulento, y alto, con barba moderada, como Hermano, ò Lego, y en la mano derecha con un plato, puesta en medio una pequeña efigie del Angel, y los Cautivos, señal del Instituto de nuestra Religion, en expression del zelo con que el Beato Roberto buscaba limosnas para la Redempcion de Cautivos”¹²⁸.

Con la persecución de la hija de Enrique VIII, “la impia Isabel”, su sepulcro y su cuerpo fueron profanados.

¹²⁶ Ibidem, 382 y ss.

¹²⁷ Ibidem, 383.

¹²⁸ Ibidem, 387.

BEATO PADRE FRAY EDUARDO DE KNARESBOROUGH, 1716/1719

Nuevamente nos encontramos con que la identificación del representado en el inventario de la Academia no es correcta, al figurar en ella como fray Eduardo de Hancres; una vez más, pensamos que el error pudo deberse a no saber interpretar la abreviatura en que estaba escrito el nombre, que seguramente aparecería como “Kaneres”¹²⁹, leyéndose con las prisas en que debió de realizarse el inventario como “Hancres”.

Fray Eduardo de Knaresborough¹³⁰ era inglés de nación, profesó en el convento del que toma su nombre, donde ingresó dispuesto a imitar las virtudes de san Roberto. Aunque intentaron enviarle a cursar estudios universitarios, no pudo ir, a causa de sufrir frecuentes e intensísimos dolores de cabeza. Ordenado sacerdote, tuvo continuos éxtasis y raptos, por lo que se vio forzado a celebrar la misa sólo “al amanecer, y cerrada la puerta de la Iglesia, porque el auditorio no se alborotase, pues à las vezes se levantaba hasta lo alto del techo de la Iglesia”¹³¹.

Devotísimo de la Virgen, tuvo varias visiones y, el 4 de noviembre de 1248, festividad de san Félix de Valois, el santo fundador se le apareció en su celda, por la noche, avisándole de que su muerte sería el día 21 “consagrado à Maria Santissima en su Presentación gloriosa”¹³², como así sucedió, falleciendo dicho día, siendo enterrado como varón santo.

Aunque al parecer protagonizó muchos milagros, el cronista no los narra, limitándose a decir que el 7 de mayo de 1288 “se hallò su cuerpo incorrupto, esparciendo suavissimo olor... Durò su culto, hasta la persecucion, y perversion de aquel Reyno, en tiempo de Henrico”¹³³.

BEATO PADRE FRAY GUALTERIO DE ADARE, 1716/1719

Como era de esperar, el religioso no aparece en las crónicas de Vega Toraya o López de Altuna y, sin embargo, dos son los personajes que con este nombre aparecen en la de fray Domingo López¹³⁴ siendo, en nuestra opinión, el

¹²⁹ Recordemos que en las crónicas, la grafía dada es Kaneresburgo.

¹³⁰ LOPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 352 y ss.

¹³¹ Ibidem, 352.

¹³² VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 437. Recoge al religioso al hablar de las apariciones del fundador, san Félix de Valois.

¹³³ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 354.

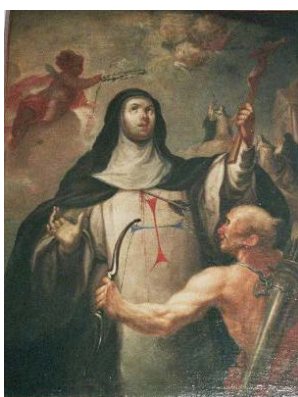
¹³⁴ El otro personaje es fray Gilberto Gualterio Escoto, miembro de una familia escocesa de alto linaje; profesó en el convento de Aberdeen, siendo muy devoto de la Virgen y del santísimo

religioso representado por Zorrilla (cuya obra aparece registrada en el inventario de la Academia como *Beato padre fray Ubualtero*) fray Gualterio de Adare¹³⁵, “lustre de la Religion”, hijo de nobilísimos padres que tampoco podían tener hijos y, tras rogar a Dios que les concediese uno, nació un niño tan agraciado y hermoso que “mas que niño nacido, parecía Angel baxado del Cielo”.

Desde niño fue muy devoto de la santísima Trinidad, ayudando en el convento de Adare. Fue “consumado Grammatico, y supo Rethorica y Sylaba, y el arte de metrificar”¹³⁶. Sus padres concertaron su matrimonio, pero él tuvo un sueño en el que la imagen de la Trinidad del altar del citado convento le llamaba “*Uvaltero, ven à mi Casa*”¹³⁷, por lo que ingresó como novicio, debiendo luchar contra las tentaciones del demonio, sobre todo de la lascivia, que vencía tendiéndose sobre unas brasas.

Tras profesar, se ordenó sacerdote, destacando por su paciencia y humildad. A su muerte, el 19 de mayo de 1296, fue enterrado en sepulcro elevado, como a Santo, siendo venerado hasta los tiempos de Enrique VIII, cuando su altar fue profanado, y quemado por los herejes su santo cuerpo, pues el convento de Adare sufrió gravísimos daños tras su supresión.

SANTA LAURA DE SAN PEDRO (Monasterio de San Ildefonso y san Juan de Mata, Madrid), 1716/1719



Santa Laura de San Pedro

Sacramento. Tras una vida rigurosa, en la que protagonizó diversos milagros, murió siendo venerado como santo (Ibidem, 358).

¹³⁵ Ibidem, 354 y ss. Llamado Uvaltero de Atharia por el cronista.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem, 356.

Óleo sobre lienzo (137 x 106), la obra se conserva en la sala del torno del convento de madres trinitarias descalzas señalado en el epígrafe¹³⁸.

Afortunadamente, son varios los datos que podemos proporcionar sobre esta obra tanto en lo referente a la religiosa retratada, como a la pintura en sí, cuyo estudio hemos podido realizar personalmente¹³⁹.

La biografía de santa Laura de San Pedro fue trazada por “Iacobo Valerio obispo de Catania en su primer libro de la Tierra santa destruida, cap. 31, pag. 127”¹⁴⁰, obra en la que debieron de inspirarse el resto de los cronistas trinitarios; por ellos sabemos que fue la priora del convento de Santa Inés de Constantinopla, fundado por Balduino II, que en el momento que nos ocupa contaba con cincuenta y tres religiosas.

Fue testigo de un milagro acaecido a causa de que la subpriora del monasterio, santa Ángela del Santísimo Sacramento, dudaba de la presencia de Cristo en la Eucaristía. Corría el año de 1453, el de la toma de Constantinopla por los turcos y, sabiendo que se acercaba la crítica hora, santa Laura “mandò a todas las Religiosas baxassen à la Iglesia para hacerla teatro de la batalla, esperando à rostro firme à tanta gente enemiga: obedecieron prontas; y viendo no avia alli Religioso alguno, que les administrara el Santísimo Sacramento, yà para fortificar mas con su gracia sus abrasados espiritus en aquella fatal hora; yà por no dexar la amada prenda de su querido Esposo, expuesta à la irritacion de los Barbaros, la Santa Priora las quiso comulgar de su mano. Abrió el Sagrario, y haziendo patente à todos el Sacratissimo Cuerpo de Christo, al dezir aquellas palabras: *Ecce Agnus Dei*, etc., se manifestò el Señor en forma visible, en traje de un hermosissimo Cordero”¹⁴¹.

El 29 de mayo de 1453¹⁴² la ciudad fue tomada y el monasterio, así como el masculino de la Orden¹⁴³, sufrió los estragos del asalto. Las religiosas, lejos de amedrentarse ante el ataque “capitaneando la Santa Priora à su amado rebaño, alentandolas con una Imagen de un Crucifixo, que la Santa Prelada tenia en la mano, animandose reciprocamente unas à otras, todas fueron degolladas, ò heridas

¹³⁸ TOVAR, Virginia (dir.): *Op.cit.*, 223. En el inventario realizado en el citado monasterio, que no reproduce la obra, figura con el título genérico de “*Mártir trinitaria*”, datándolo a finales del siglo XVII y dando unas medidas (120 x 160) que son incorrectas.

¹³⁹ Agradecemos las facilidades recibidas de la comunidad, en especial de las madres Asunta y Amada quienes, cuantas veces lo hemos precisado, nos han permitido realizar los estudios necesarios.

¹⁴⁰ LÓPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Op.cit.*, 284.

¹⁴¹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 156.

¹⁴² El 29 de mayo se celebró la festividad de Santa Laura, hasta que su nombre fue suprimido del martirologio romano, al dudarse de la veracidad de la historia.

¹⁴³ Fundado en 1204, contaba con 112 religiosos, siendo su Provincial fray Leandro Mariano. *Ibidem*, I, 149 y II, 342.

mortalmente con dardos, y otros instrumentos, ofreciendole gustosas en sacrificio al Dueño de sus almas la vida”¹⁴⁴.

Tanto valor y virtud lógicamente hizo que su figura se utilizase como ejemplo y se la venerase como Santa, siendo muchos los retratos de ella conservados en conventos de Castilla y Andalucía; de hecho, conocemos el existente en el coro de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Córdoba, procedente del desaparecido convento de La Rambla, así como otro ejemplar en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹⁴⁵. El cronista Vega Toraya nos describe con todo detalle el lienzo pintado por Zorrilla:

“En este nuestro Convento de Madrid, en el Claustro, se mira uno de la Bendita Laura, con diadema, y inscripción de Santa, con un Crucifijo en la mano siniestra, con que alentaba à sus Religosas, y exortaba à los ministros de la crueldad abrazaran las verdades de nuestra Fè; con una saeta tiene atravesado el pecho, industria soberana, para que desahogassen un tanto los volcanes Divinos, testificando lo rubicundo de su sangre, lo enamorada que estaba de su Esposo”¹⁴⁶.

Efectivamente, vemos en la pintura a santa Laura, sosteniendo firmemente un crucifijo con su mano izquierda¹⁴⁷ y a un personaje con rasgos exóticos¹⁴⁸, situado en el ángulo inferior derecho, con un arco, que acaba de insertar una flecha en el pecho de la religiosa, de cuya herida mana una hebra de sangre.

La Santa eleva la mirada al cielo, estando su cabeza flanqueada por un ángel, a la izquierda, que acude a colocarle una corona y entregarle la palma del martirio, y, a la derecha, por cabezas de querubines, mientras que en el ángulo superior derecho se ha representado el momento en que la priora exhorta a las demás religiosas a dar su vida por la fe.



Santa Laura de San Pedro (detalles)

¹⁴⁴ Ibidem, II, 150.

¹⁴⁵ Reproducido en WITKO, Andrzej: *Op.cit.*, 378.

¹⁴⁶ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 157.

¹⁴⁷ La forma de sujetarlo es prácticamente idéntica a como lo hace San Antonio, en el lienzo de Aldemayor de San Martín.

¹⁴⁸ Recordemos su parecido con las figura que vimos en la estampa de las *Glorias de la casa Farnese* y en la pintura del *Beato fray Marcos Criado*.

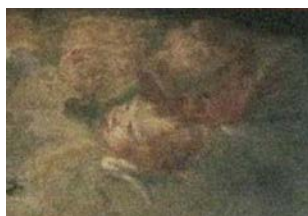
Compositivamente, al igual que en los casos anteriores, la figura se presenta de tres cuartos y ligeramente ladeada. Como indicamos en su momento, suponemos que el ángulo inferior izquierdo contendría la inscripción que identificaba al personaje, según se desprende del texto del cronista citado más arriba y que seguramente, fruto de alguna restauración, quedaría oculta bajo el manto que, en la presente obra, resulta más amplio que en las otras obras conservadas.

El ángulo inferior derecho lo ocupa el torso del atacante, asimismo ligeramente escorado, enfrentado a la imagen de la religiosa, estableciendo de esta forma un paralelismo que, compositiva y cromáticamente, ayuda a realzar la figura de esta última, al contrastar las carnaciones, un tanto enrojecidas, del agresor con la bicromía blanco-negro de las tocas monjiles.

El ángulo superior izquierdo está ocupado por el ángel que porta la corona y la palma del martirio, recortado sobre un celaje de nubes y asentado sobre una de ellas, de entonación más oscura; mientras que el derecho lo está por el crucifijo que porta la religiosa, en una marcada diagonal.

Por lo que respecta a la técnica, la obra está muy bien resuelta; la figura principal presenta un dibujo muy cuidado, resultando quizá excesivo el sombreado dado en la cara, pues da la impresión de ser una figura barbada. Sin embargo, el ángel que lleva la corona tiene una gran delicadeza, apareciendo con un resultado un tanto difuminado, quizá a consecuencia de haberlo representado en sombra, iluminando apenas la pierna derecha y parte de su vientre,

En cuanto a las cabezas de querubines, están realizados con una pincelada todavía más suelta y ligera, por lo que el resultado final es que parecen fundirse con las nubes de las que surgen,



Santa Laura de San Pedro (detalle)

si bien vemos en ellos los rasgos de obras anteriores de Zorrilla ya estudiadas: caritas mofletudas, cabellos dorados pero no ensortijados en exceso, pupilas redondas y oscuras ...

También resalta la técnica abocetada con que está representada la escena del fondo, donde santa Laura anima al resto de las religiosas a la vista del inminente ataque; ante la portada de un edificio (con una perspectiva incorrecta), sobre cuyo acceso se vislumbra la cruz trinitaria, vemos una religiosa subida sobre una tarima de nubes -santa Laura, sin duda- animando a otras dos que se arrodillan y juntan las manos sobre su pecho, en señal de aceptación del martirio que van a sufrir.

Desde el punto de vista cromático, la obra lógicamente está marcada por la bicromía de los ropajes trinitarios, acompañada también de la combinación rojo-azul de la cruz de la Orden, claramente perceptible en el hábito de santa Laura y que se repite en forma de aspa: con los rojos de los vestidos que cubren al ángel y al turco (quienes además presentan unas carnaciones ligeramente subidas de tono), que marcan una diagonal que iría del ángulo superior izquierdo al inferior derecho; mientras que la diagonal que uniría los dos ángulos opuestos prima un cromatismo azulado, utilizado para los celajes en ellos representados.

Además, afortunadamente, los datos localizados sobre esta pintura no sólo se limitan a la crónica de Vega Toraya, prácticamente coetánea a su realización, ni a que la obra se haya conservado sino que, además, podemos trazar el itinerario seguido tras su salida del convento.

Efectivamente, haber podido examinar directamente la obra nos permitió no sólo poder dar sus medidas correctas -modificando las publicadas- sino, sobre todo, conocer la existencia de un pequeño papel adherido al dorso de la misma, conteniendo la siguiente leyenda:

“Don Javier de Muguiro y su esposa doña María Antonia Casi hacen donación de este cuadro á las Religiosas Trinitarias de esta Corte de Madrid, 11 de enero de 1856. Nota: si por desgracia se disolviese esta Comunidad, se bolverá este cuadro a dichos señores ó su familia. Viven plazuela del Ángel nº 17, cuarto bajo. Lo recibió, sor Antonia Mercedes de San Martín, ministra”.

Por el inventario realizado por la Academia repetidamente citado, sabemos que el lienzo fue desamortizado pero que no llegó al Museo de la Trinidad, al no figurar en el Catálogo de sus fondos, por lo que debió de formar parte de esa ingente cantidad de obras que, consideradas de segundo orden, fueron vendidas en pública subasta y, seguramente dada la proximidad de las fechas, adquirida por el citado don Javier Muguiro quien, junto a su mujer, unos veinte años más tarde la depositarían en el monasterio de trinitarias descalzas si bien, dado los tiempos tan inciertos que se vivían, hicieron constar la salvedad de que, en caso de disolución de la comunidad, la obra retornaría a la familia.

Afortunadamente, el convento de trinitarias descalzas ha llegado a nuestros días y, con él, la obra que estudiamos.

Respecto a sus antiguos propietarios, don Francisco Javier Muguiro Iriarte, natural de Madrid, era hijo de Miguel Ángel Muguiro y de María del Carmen Iriarte mientras que su mujer, María Antonia Casi López, natural de Aranjuez, era hija de don José Casi y Vidal y de doña María López.

El 18 de julio de 1845 otorgaron testamento en Madrid¹⁴⁹ en el que, aparte de las mandas habituales, llama la atención el legado dejado “para alivio y socorro de viudas y pupilos de militares españoles, que murieron en el campo del honor, defendiendo la justa causa de la nación”. Nombraron por albaceas testamentarios al cónyuge que sobreviviere, así como a José Casi y Vidal, Juan José de Muguiro, Rafael de Muguiro y a Mariano Casi, declarando como herederos a sus hijos Francisco Javier y María del Carmen Muguiro Casi.

El matrimonio viviría todavía bastantes años, siendo María Antonia Casi la primera en fallecer, el 13 de septiembre de 1867, a la edad de 47 años, a causa de una bronquitis crónica, enterrándose en la sacramental de San Sebastián de Madrid¹⁵⁰, iglesia de la que era parroquiana, al continuar viviendo en la plazuela del Ángel.

En el empadronamiento de los habitantes de Madrid correspondientes al año de 1856¹⁵¹, en el citado domicilio de plazuela del Ángel número 17, en el cuarto bajo, figuran inscritos don Javier de Muguiro, natural de Madrid, nacido el 8 de noviembre de 1817, comerciante, casado con María Antonia Casi, natural de Aranjuez, donde había nacido el 21 de noviembre de 1821; aparte de cuatro sirvientes, vivían con ellos sus hijos Javier Muguiro Casi, nacido el 2 de diciembre de 1841, Josefa (11 de marzo de 1846), José Manuel (20 de noviembre de 1852) y Juan (20 de junio de 1853)¹⁵².

En el padrón correspondiente a 1867¹⁵³ en la plazuela del Ángel número 7¹⁵⁴, en el cuarto bajo, figura registrado el matrimonio, indicándose que el 9 de noviembre de 1817 Francisco Javier de Muguiro había sido bautizado en la parroquia de Santa Cruz, y 21 de noviembre de 1821 María Antonia Casi en la de Alpajés; en este caso se concreta que su profesión era la de banquero, ocupación de varios miembros de esta familia. Junto a ellos vivían, aparte de cuatro

¹⁴⁹ A.H.P.: Protocolo 25349 (Claudio Sanz y Varea), 838-838.

¹⁵⁰ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1865-1868*, 227v.

¹⁵¹ A.V.: Estadística 2-26-1. El domicilio se incluía en el distrito de Congreso, en el barrio de la Cruz.

¹⁵² Son estas las fechas de nacimiento que se dan para los hijos, si bien entendemos que debió de haber un error en alguna de las dos últimas, ante la distancia que media entre ambas, aparte de que en el censo posterior, la fecha de nacimiento dada para José Manuel se adelanta un año, lo que ya parece más apropiado.

¹⁵³ A.V.: Estadística 5-319-2.

¹⁵⁴ Quizá la plaza sufriera un cambio en la numeración de las casas.

sirvientes, sus hijos José Manuel Muguiro Casi, bautizado el 27 de noviembre de 1851 en la parroquia de Santa Cruz y Juan Muguiro Casi, que lo fue en la de San Sebastián el 18 de junio de 1859.

De la documentación anterior se desprende que el matrimonio habría tenido los siguientes hijos: Francisco Javier (nacido en 1841); María del Carmen (nacida entre 1841 y 1845, al figurar en el testamento de sus padres, y fallecida antes de 1856, al no estar registrada en el padrón correspondiente a este año y no tener edad suficiente para haber contraído matrimonio); Josefa (nacida en 1846 ó 1847; no figura en el padrón de 1867, seguramente por haber contraído matrimonio, pues en esa fecha contaría 22 ó 23 años); José Manuel (1851, del que nada más sabemos); Juan (1853, fallecido antes de 1858) y Juan (nacido en 1859).

En el padrón de 1890¹⁵⁵ no aparece Francisco Javier Muguiro, sin que podamos determinar cuántos años sobrevivió a su esposa ni dónde falleció¹⁵⁶, pues en la parroquia de San Sebastián no figura registrada su muerte; de hecho, la familia debió de abandonar el domicilio hasta ahora conocido, pues ninguno de sus miembros vuelve a aparecer registrado en el mismo, localizándose los datos de Francisco Javier Muguiro Casi, banquero, que vivía en la calle Flora número 3; Josefa¹⁵⁷, propietaria, viuda, inscrita en la calle Relatores número 7 y Juan, quien declaró ser vecino de Burgos¹⁵⁸, si bien estaba empadronado en la calle de Fuencarral número 49, falleciendo en Madrid el 14 de noviembre de 1917¹⁵⁹.

Por lo que a nosotros atañe, de especial interés hubiese sido conocer si la familia pudo disponer de otras obras de Francisco Zorrilla, máxime cuando nos consta la existencia de una interesante colección pictórica, propiedad de un banquero apellidado Muguiro que debe de ser, con toda certeza, uno de los miembros de esta familia y que, además, estaba emparentado con Juan Bautista Muguiro Iribarren, magistralmente retratado por Goya en 1827, durante su exilio en Burdeos¹⁶⁰.

¹⁵⁵ A.V.: Padrón 1890, mientras que los anteriores se realizan por edificios, a partir de esta fecha ya se conservan fichas individuales de cada vecino.

¹⁵⁶ Las referencias genealógicas que figuran en internet, relacionadas con el apellido Muguiro, dan como su fecha de muerte el año 1891, si bien no citan fuentes.

¹⁵⁷ En este documento la fecha de nacimiento que se indica es la del 11 de marzo de 1847.

¹⁵⁸ Casado con Maria Francisca Muguiro Cerrajería, en 1883 mandó construir el Palacio de la Isla, en Burgos, posteriormente dedicado a Instituto de la Lengua.

¹⁵⁹ CASAL, Enrique: *El año aristocrático (compendio de la vida de sociedad) 1917-1918*. Blass y Cía, Madrid s/f. IV, 57-58.

¹⁶⁰ Juan Bautista Muguiro Iribarren estaba casado con Micaela Muguiro Iriarte, hermana de Francisco Javier Muguiro Iriarte que fue quien poseyó los cuadros de Zorrilla.

BEATO HUGO DE SAN VÍCTOR, 1716/1719

Natural de Hounslow¹⁶¹, era “hijo de padres honestos, los quales, no con pequeño trabajo, y cuidado, le aplicaron à las primeras letras”¹⁶².

Acompañando a un caballero a quien asistía, acudió a París y, como era amable y pronto para todo, se ganó su amistad y a sus expensas pudo estudiar, graduándose como doctor. Fue capellán del obispo de París, siendo enviado posteriormente a Oxford, donde precisaban un doctor parisiense, buscando con ello que olvidase sus deseos de profesar, surgidos tras conocer a san Juan de Mata.

Sin embargo, su decisión de ingresar en la religión trinitaria le hizo regresar a París y, sabiendo que el santo fundador se había marchado a Roma, siguió sus pasos, recibiendo en aquella ciudad el hábito de la Orden, siendo un reputado predicador, que habló muchas veces desde el púlpito ante Inocencio III y Honorio II.

Solicitó ir a Tierra Santa a redimir cautivos, sin conseguirlo, lo que le hizo estallar en llanto, siendo consolado por san Juan de Mata quien le profetizó que más adelante conseguiría su propósito, lo que en efecto tuvo lugar siendo general de la Orden san Juan Ánglico¹⁶³.

Durante este generalato, fundó el convento de Belén y, aunque personalmente no sufrió el ataque de los infieles, por disponer de salvoconductos que lo protegían, tuvo que soportar los constantes insultos que le dirigían, así como verse hostigado por las agresiones que hacían en su presencia a los cautivos que esperaban ser liberados, por ello “ni de noche, ni de dia se le enjugaban los ojos de lastima al Beato Padre Fray Hugo”¹⁶⁴.

Días antes de su muerte, tuvo varias apariciones de la Virgen y de ángeles, por lo que tenía “el rostro lleno de resplandores y luzes”¹⁶⁵. El 4 de octubre de 1217, al regresar de dar de comer a un enfermo, pidió la extremaunción y un crucifijo, así como ayuda para rezar los salmos penitenciales, y al pronunciar las “palabras *Loetamini in Domino, a exvitate iusti*, entregò su espíritu à Dios, con gran quietud, y gran paz”¹⁶⁶.

¹⁶¹ Esta localidad inglesa, en el extrarradio de Londres, aparece citada en las crónicas como Huvnslow.

¹⁶² LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 314.

¹⁶³ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 74-75 y 224-225.

¹⁶⁴ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 317.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

A su muerte, muchos enfermos se vieron milagrosamente curados tras tocar su sepulcro, lo que ocasionó un sinnúmero de conversiones, siendo venerado como santo “hasta que la infidelidad assolò nuestro Convento de Belèn, y nos ocultò en la ruina el rico tesoro del cuerpo del Beato Hugo”¹⁶⁷.

SAN GILBERTO ESCOTO, 1716/1719

Aparece citado de forma secundaria en la crónica de Vega Toraya, en el capítulo dedicado a san Félix de Valois¹⁶⁸ y más ampliamente en la de fray Domingo López. Por ellos sabemos que san Gilberto Escoto¹⁶⁹ nació en Chatenes (Escocia)¹⁷⁰ y sus padres eran nobles y ricos. Al igual que hemos visto en las biografías de otros venerables trinitarios, acudió a París a formarse, graduándose como doctor, donde entró en contacto con san Juan de Mata y recibió el hábito trinitario en el convento de Cerfroid de manos de san Félix de Valois, la víspera de San Miguel de 1199, venciendo con ello las acechanzas del demonio, que lo instigaba a que no profesara.

Sufrió toda su vida de dolor de cabeza, tan grande que a veces no podía abrir los ojos, así como de fortísimos dolores de estómago, males que soportó con humildad y paciencia admirables, sin abandonar en ningún momento sus obligaciones. Este talante, unido a que también realizó curaciones milagrosas, hizo que fuese venerado, en vida, como santo.

Al igual que otros religiosos de los aquí tratados, profetizó su muerte pidiendo recibir los santos sacramentos y la extremaunción y que le rezasen el Credo; al pronunciar las palabras “*Et Homo factus est*, falleció”¹⁷¹ el 4 de octubre de 1213 y “despidió de sí una tan extraordinaria fragancia, que excedía al cumulo de los mas preciosos y subidos aromas ... El Santo cuerpo quedò muy hermoso y tan tratable como si estuviese vivo. Divulgose por la comarca su dichoso transito, y fue numerosissimo el concurso, que acudiò al punto à venerar el Santo cuerpo, publicando todos à una voz venian à adorar al Santo”¹⁷².

Durante los años de la heregía albigense, su cuerpo fue ocultado por miedo a que fuera profanado, perdiéndose la pista de dónde se había dejado, sin que volviera a aparecer, pues como el convento de Cerfroid “ha sido tres veces destruido por los hereges, los estragos que estos han hecho en aquel antiguo Santuario, nos han

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 394-403.

¹⁶⁹ En el inventario figura como San Gilberto Escotero.

¹⁷⁰ Pensamos que el término utilizado por el cronista puede referirse al condado de Caithness.

¹⁷¹ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 314.

¹⁷² VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 402.

privado de inestimables tesoros”¹⁷³ y sólo “se hallò un fragmento de piedra, en tiempo de nuestro general Theobaldo, en que estavan esculpidas de forma muy antigua estas letras *S.P.Gilberti Scoti, qui*. Ni se hallò mas, aunque se hizo la diligencia, ni se pudo descubrir el Santo cuerpo”¹⁷⁴.

SAN ROBERTO DE SAN JUAN (Monasterio de San Ildefonso y san Juan de Mata, Madrid) , 1716/1719



San Roberto de San Juan

Óleo sobre lienzo (139 x 107 cm.) se conserva, junto al ya citado de *Santa Laura de San Pedro*, en la pieza del torno del convento de trinitarias descalzas de Madrid, estando firmado “*FAN^{CO} ZORRILLA YNVEN^T FAC^T*”.

En las publicaciones que de él se han ocupado¹⁷⁵ figura como el retrato del padre Pedro de Cobilhones, pero en nuestra opinión, la imagen no corresponde a dicho personaje, sino al epigrafiado. Más adelante, cuando terminemos el estudio de la serie de lienzos del convento madrileño, volveremos a recoger este asunto, para justificar el cambio de iconografía propuesto.

¹⁷³ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 314.

¹⁷⁴ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 402.

¹⁷⁵ TOVAR, Virginia (dir.): *Op.cit.*, 223 (al igual que sucedió con la pintura de *Santa Laura de San Pedro*, las medidas dadas no son correctas, fechándose a finales del siglo XVII); GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 181. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Op.cit.*, 347, también reproduce la imagen, en la lectura del día 4 de agosto, dedicada a fray Antonio Moreno Morales, un religioso castellano del siglo XVIII; debemos aclarar que en este libro no se indica ni el título ni el origen de las láminas que lo ilustran y que en algunas ocasiones éstas no guardan relación alguna con el texto a que acompañan pues incluso una imagen puede aparecer en más de una ocasión.

San Roberto de San Juan, llamado el “protomártir de la religión trinitaria”, nació en Montiduno (Inglaterra)¹⁷⁶ en el seno de una familia acaudalada, siendo un hombre “robusto en su naturaleza, y despuntò en la edad adulta grandemente en el valor; porque sobre alcançar gran pujança, y tener el coraçon ardiente, sentia grandes impulsos, è inclinaciones à las armas”¹⁷⁷.

Acudió a París para estudiar Teología y, desde allí, viajó a Roma, donde presenciò cómo un romano maltrataba a un cautivo que había sido liberado por los trinitarios y, acudiendo a su defensa, golpeó al agresor; en la creencia de que lo había matado, se refugió en el convento de Santo Tomasso in Formis, narrando lo acaecido a san Juan de Mata, quien le dio su protección.

Estando retirado en la celda, oyó la llamada de Dios diciéndole que era mejor buscar cautivos para redimirlos, que huir por defenderlos; por ello, decidió ingresar en la Orden. En 1204 Inocencio III decretó ir a Palestina a liberar los santos lugares, acudiendo a la llamada algunos trinitarios, con san Roberto a la cabeza. En el itinerario, pasaron por Constantinopla y, desde Beirut pasaron

“al puerto de Accon o Tolemaida, que es todo uno. Puerto cèlebre en la Phenicia. Saliòle al encuentro una embarcacion de moros, y lo hizieron cautivo, blasfemando, abroncándole y llenándole de heridas hasta que se acabaron de irritar del todo y le cortaron la cabeza ... fue su triunfo glorioso dia trece de Abril por los años del Señor de mil doscientos y nueve, en los mas ajustados computos.

Quedo la cabeza desprendida del Santo cuerpo, pero muy hermosa, y resplandeciendo, con los ojos abiertos, tan claros, y brillantes como dos luzeros hermosos, que causaba notable devociòn el mirarlos”¹⁷⁸.

Otros cronistas indican que, habiendo pasado de Beirut al puerto de San Juan de Acre¹⁷⁹, predicó a unos bárbaros a quienes había oído blasfemar, por lo que ellos “sacando los alfanges, hizieron pedazos al Santo Predicador, y los arrojaron al mar”¹⁸⁰.

El Papa Inocencio III permitió que se le diera culto desde el primer momento, con cuya licencia san Juan de Mata le dedicó una capilla y altar en el convento romano, desde donde se fue propagando la devoción a otros conventos rápidamente, multiplicándose sus retratos. De hecho, en la crónica de Vega Toraya, se indica que:

¹⁷⁶ Esta es la grafía dada para su lugar de origen por Vega Toraya, pues fray Domingo López dice Montyndy o Montynduno, sin que podamos precisar a qué localidad se refieren.

¹⁷⁷ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 42.

¹⁷⁸ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 102-103. Al tratarse del primer mártir de la Orden, varias son las páginas que le dedica en su Crónica de la provincia de Castilla (97-103).

¹⁷⁹ Las crónicas citan estos lugares como Berito y Accon/Ancon, respectivamente.

¹⁸⁰ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 221.

“En este convento de Madrid se mira uno, en el claustro, de hermoso pincel, con diadema, y titulo de Santo, y un rotulo que lo dize todo. La pintura vulgar, es poner al Santo Roberto en la mano derecha una Cruz, en la otra una palma, y por los dos lados herido el cuello, insignias todas, que publican su triunfo”¹⁸¹.

La pintura realizada por Zorrilla se aparta un tanto de la representación habitual, pues si bien aparece en ella el Santo, con nimbo y el alfanje clavado en el cuello, no lleva la cruz, y las insignias de su triunfo -la palma y la corona de laurel- las porta el ángel que se encuentra junto a su cabeza.

La obra que aquí vemos es de gran calidad; la figura se inserta en un fondo de paisaje, apreciable en el ángulo inferior izquierdo, y está acompañada de dos cabezas de querubines (superior izquierdo) y de un pequeño ángel que le trae la corona y la palma del martirio.

Los rasgos de su rostro recuerdan, en gran medida, los del rey Guillermo¹⁸², pues ojos, nariz, pómulos, labios y forma del mentón, son muy semejantes, parecido que queda minimizado al llevar el santo escocés barba, bigote y el pelo más largo.



San Roberto de San Juan (detalle)



San Guillermo, rey de Escocia (detalle)

Ello viene a demostrar el grado de idealización con que se ha representado algunos de estos personajes, lógico por otra parte ante la distancia cronológica entre el momento en que vivieron y la época en que fueron pintados.

El religioso aparece con la mirada elevada y los ojos muy abiertos, siguiendo la descripción que de ellos recogen las crónicas, pues aparte de la ya citada de Vega Toraya, también fray Domingo López dice que el Santo murió “con los ojos abiertos, hermosos y resplandecientes”¹⁸³.

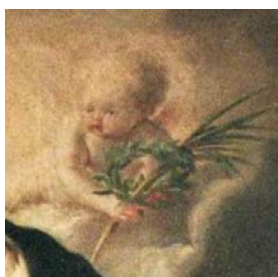
¹⁸¹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 103. La numeración de la página en el texto está errada, figurando como 203.

¹⁸² Para facilitar la comparación, la segunda imagen aparece invertida.

¹⁸³ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 45.

Extiende las manos, en actitud de aceptar el martirio recibido; y sobre las ropas de la orden se vislumbra la cruz patada no sólo en el hábito sino también en la capa, en la parte que cubre el brazo derecho. Lleva clavado en el cuello un cuchillo corvo, a modo de alfanje, y de la herida mana sangre si bien, al igual que en otras obras de Zorrilla, no se recrea en ella, por lo que el resultado final es una obra cálida y serena.

Este aspecto queda subrayado por la entonación utilizada, así como en los tipos empleados para los ángeles y querubines, muy en la línea de los realizados por el pintor, figuras regordetas y de pupilas marcadas, en especial en el ángel que porta la corona y la palma, verdaderamente delicioso,



San Roberto de San Juan (detalle)

El paisaje, en tonos pardos y ocre, está realizado, como es habitual en los fondos estudiados, con una técnica más suelta que la empleada para el personaje principal, con pinceladas ligeras que se van diluyendo hasta prácticamente fundirse con el celaje. Además, es interesante porque en él se inserta la firma del pintor, y decimos inserta porque, según vemos los detalles que presentamos, parece haberse recortado de lugar distinto, colocándolo en éste.



San Roberto de San Juan (detalle)

¿Qué justificaría este hecho?; en nuestra opinión, ya apuntada en su momento, tanto esta obra como la de *Santa Laura de San Pedro* han sido restauradas; quizá la pintura se encontraba dañada en la zona del paisaje,

arreglándose el deterioro al colocarle, a modo de remiendo, el trozo de lienzo que contiene la firma; de hecho, se aprecian a su alrededor unos bordes cuadrangulares claramente marcados y las formas de los árboles y arbustos no tienen la continuidad necesaria entre la parte que queda fuera de estos bordes con la de dentro.

Por lo que respecta al deambular seguido por el cuadro, su suerte sería pareja al de *Santa Laura de San Pedro*, siendo igualmente cedidos a las madres trinitarias por don Javier de Muguiro y su esposa, María Antonia Casi.

SAN FRANCISCO RAMSAY (Museo del Prado, nº inventario 6.115), 1716/1719



San Francisco Ramsay

La pintura (139 x 107) presenta, en la parte inferior izquierda, un zócalo cuya inscripción permite identificar al retratado: “S. FRANCISCO RAMISEO, OBISPO DE CANDIDA CASA”, leyéndose con dificultad la segunda línea a causa de un pliegue que deforma y oculta parcialmente sus palabras.

En el inventario de la Academia aparece como “Francisco Ramicco” y en las distintas crónicas que de él se han ocupado, figura como Ramiseo. Vega Toraya¹⁸⁴ no traza directamente la biografía de este personaje sino que los datos que de él nos facilita se insertan en el capítulo dedicado a narrar las veces que san Juan de Mata se apareció tras su muerte, siendo una de ellas al Santo aquí retratado. Los datos que conocemos se los debemos, una vez más, a fray Domingo

¹⁸⁴ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 242-243. Le llama Francisco Ramiseo, aunque indica que su linaje también puede escribirse Ramseo y Ramsayo, habiendo nosotros optado por la forma actual del apellido.

López quien siente tal veneración por este personaje que le llama “Ilustrissimo y prodigiosissimo Varón ... gloria y lustre de nuestra Religion Sagrada”¹⁸⁵.

Por él sabemos que san Francisco Ramsay era hijo de Pedro Ramsay y de Edmunda Innes, una ilustre familia de Brechin (Escocia), donde nació un 4 de octubre, siendo ofrecido en el bautismo al Santo titular del día, san Francisco de Asís.

Siendo todavía un niño, “echaba bendiciones con la señal de la Cruz: las quales, viendolas una persona justa, y que estaba en opinion de verdadera virtud, dixo: *Este niño ha de ser Obispo*”¹⁸⁶.

Cursó estudios en ambos Derechos en la Universidad de Oxford y, al regresar a su casa, tomó como director espiritual a fray Osberto, ministro del convento trinitario de su ciudad natal y comenzó a ejercer la abogacía, logrando gran fama sobre todo por su ayuda a los menesterosos, por lo que se le denominó “abogado Santo”.

Entre los papeles que había llevado de Oxford, encontró una biografía de san Roberto de Knaresborough, que le habían dado unos amigos, lectura que le hizo sentir un gran fervor y plantearse la posibilidad de ingresar en la orden trinitaria y, ante las dudas que le asaltaban,

“determinò inquirir la Divina voluntad, poniendo por intercessora à Maria Santissima, consagrandole tres dias de ayuno, tres horas de oracion y tres disciplinas: fueron estas santas diligencias gratas, porque la ultima noche se le apareciò la Reyna de la Gloria vestida de Religiosa Trinitaria. Assistianla à sus dos lados nuestro Padre San Juan de Mata y su Santo Compañero, Patriarcas gloriosos de la Trinitaria Familia. Acercòse al dichoso Joven Maria Santissima, y con voz serena, dulce, y agradable, le dixo: Francisco, el habito en que nos vès, es en el que has de vivir, y morir, aunque antes de salir de este mundo passaràs à otro nuevo estado”¹⁸⁷.

Tras profesar, acudió a Aberdeen a estudiar “Theologia Escolastica y Positiva; porque en la Moral sabia lo suficiente”¹⁸⁸, se ordenó sacerdote y volvió al convento de Brechin, donde celebró su primera misa.

A la muerte de sus padres, tuvo que pleitear con los demás herederos, que no consentían en que san Francisco Ramsay renunciase a la parte que le correspondía a favor de su convento, por lo que, para evitar las constantes afrentas a que veía sometido, solicitó salir de su ciudad natal, siendo enviado como

¹⁸⁵ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 360.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 243.

¹⁸⁸ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 363.

ministro al convento de Candida Casa¹⁸⁹, cargo para el que fue reelegido en varias ocasiones.

Sintiéndose enfermo el obispo de Candida Casa, afirmó que no conocía a nadie más digno para sucederle que a san Francisco Ramsay pero tras su muerte, el 25 de marzo de 1373, Jacobo Carro, un canónigo muy rico, corrompió a los eclesiásticos y seglares que debían elegir al nuevo obispo, para ser él el designado, enfermado repentinamente y sólo sanó tras ser asperjado por el religioso trinitario; tras este suceso, fray Francisco Ramsay fue nombrado obispo por Gregorio XI, en el tercer año de su pontificado, ocupando la sede de Candida Casa durante 29 años.

A su muerte, el 1 de octubre de 1402, quisieron embalsamar su cuerpo pero milagrosamente no hubo forma de llevarlo a efecto, por lo que fue enterrado vestido con el hábito con el que vivió, pues incluso durante los años de su obispado, su atuendo sólo se diferenciaba del resto de los religiosos por el anillo y pectoral que portaba.

Tuvo veneración y culto de santo y se le labró una capilla en la catedral de su obispado, donde estaba su sepulcro elevado, pero la herejía de la reina Isabel “quitò à la Religion esta gloria, a la Iglesia esta prenda, y al Reyno todo este tesoro”¹⁹⁰.

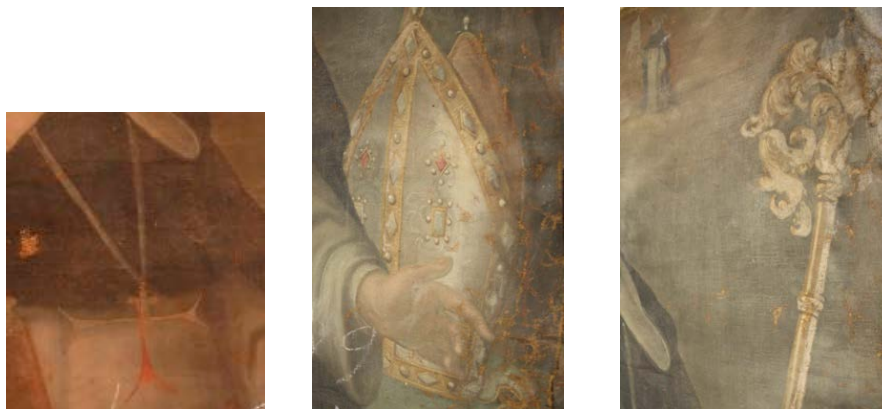
Centrándonos en la pintura, el Santo aparece representado en ella de tres cuartos, ligeramente girado hacia la derecha y situado detrás del zócalo que tiene la inscripción que le identifica, y Zorrilla le ha acompañado de los atributos que se desprenden de los trazos de su vida que conocemos, pues no es tanto que tenga en la mano la *Vida de san Roberto de Canerburgo*¹⁹¹ sino que parece apoyarse en el libro, mostrándonos claramente el lomo donde aparece su título, indicándonos con ello de dónde surgía su fe.

A su espalda, a la derecha, asoma el ángulo de una mesa o repisa cubierta en la que se apoya el báculo y la mitra que, junto a la cruz y cadena que cuelgan de su pecho, indican su condición de Obispo, si bien la cruz del pectoral parece fundirse con la cruz trinitaria del hábito, efecto que no creemos casual, sino que vendría a subrayar el carácter del personaje quien, como hemos visto, antepuso su condición de religioso a la de obispo, al no permitir que lo enterrasen más que con el hábito con el que había vivido.

¹⁸⁹ Este convento escocés había sido fundado en 1306 y, en ocasiones, figura como “Candida Casa de Galveria” por lo que nos planteamos si esta ciudad, de la que más tarde el santo fue obispo, podría corresponder a la actual de Galloway.

¹⁹⁰ Ibidem, 371.

¹⁹¹ Así aparece titulado en el lomo del libro que lleva en la pintura.



San Francisco Ramsay (detalles)

Por otro lado, sobre su cabeza, aparecen los tres personajes de la visión que determinó su profesión en la orden trinitaria:



San Francisco Ramsay (detalle)

Entre celajes, vemos a la Virgen en el centro, ataviada, al igual que sus dos compañeros, con el hábito de los trinitarios calzados; lleva su mano derecha hacia el pecho, en actitud de señalar o indicar algo, mientras que abre su brazo izquierdo, gesto muy habitual en imágenes de la Inmaculada, a cuya advocación también corresponde su manto azulado. A sus lados, san Juan de Mata y san Félix de Valois, con banderas ondeantes y sosteniendo este último en su mano izquierda los grilletes o cadenas con que suele ser representado.

Técnicamente la obra destaca por la finura del rostro del santo, con los rasgos perfectamente definidos, conseguido gracias a un dibujo muy preciso y cuidado, que contrasta, una vez más, con el carácter abocetado que presentan los fondos, tanto en la visión como en el báculo.

Aunque en una primera impresión parecería que está tocado con una especie de birrete que pudiera hacer referencia a su condición de doctor, al mirar con más detenimiento la pintura se aprecia que lo que lleva en su cabeza es el bonete de obispo y, sobre ella, el nimbo de santidad, elemento a través del cual se

vislumbra la parte inferior de la Virgen y de san Juan de Mata, sin que podamos asegurar -ante el estado de deterioro que presenta la obra- si se trata de un efecto de transparencias buscado por el artista o si el nimbo fue pintado con posterioridad y, con el transcurrir de los siglos, ha surgido la pintura que se había ocultado, creyendo más factible la primera posibilidad, pues el pintor tenía espacio suficiente para situar las figuras sin necesidad de cortarlas, máxime cuando el efecto de transparencia resalta más si cabe el carácter abocetado y un tanto espectral de la visión.

Por lo que respecta al itinerario seguido por la pintura, al igual que las de *San Juan Ángelico* y del *Beato Marcos Criado*, tras ser inventariada por la Academia, pasó al Museo de la Trinidad, con el número 1.584, confundiendo sus ropajes por lo que aparece con el título de “*Un obispo con abito de Santo Domingo, mas de medio cuerpo, tamaño natural*”, error que se mantiene en el Catálogo del Museo del Prado, donde figura como “*Fray Francisco Ramiseo, obispo dominico*”, sin que se haya subsanado en la ficha museográfica actual.

BEATO PADRE FRAY JUAN CUMINO, 1716/1719

Si bien en el inventario de la Academia figura como fray Juan Comino¹⁹², hemos optado por la denominación dada por fray Domingo López¹⁹³, que es como aparece citado en la bibliografía actual, al no ser citado ni por Vega Toraya ni por López Altuna.

El beato fray Juan Cumino nació en Escocia, en el seno “de la ilustrísima Familia de los Condes de Cuchania”, siendo uno de los primeros escoceses en tomar el hábito trinitario, en el convento de Aberdeen, admirándose todos sus allegados por el hecho de que siendo “hombre de gran presencia, y muy galàn, y entretenido en el siglo”, hubiera optado por profesar.

Tras ordenarse sacerdote sucedió que los sobrinos de Gregorio de Dunbar¹⁹⁴, conde de las Marchias, habían sido capturados en Argel por unos piratas, conociéndose el hecho por un sueño del Conde que, presto, acudió al convento en busca de ayuda, ofreciéndose fray Juan Cumino a mediar para la liberación de los jóvenes.

Llegado a aquel país, se dedicó a predicar a los moros, recriminándoles sus errores, por lo que sólo se libró del martirio gracias a que los sobrinos del conde

¹⁹² ¿El apellido actual podría ser Cumings?

¹⁹³ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 336 y ss.

¹⁹⁴ Esta ciudad, al oeste de Edimburgo, es llamada Dumbar por Fray Domingo López, en otras ocasiones aparece se recoge en las fuentes como Dumbra.

de las Marchias y los religiosos que le acompañaban lo escondieron a la fuerza, diciéndole que de seguir en su actitud, no sería posible realizar la redención que les habían encomendado.

A su regreso, el agradecido conde les concedió su propio palacio de Dunbar, para fundar en él un nuevo convento, lo que sucedió en 1218, siendo nombrado ministro del mismo fray Juan Cumino. Posteriormente, partió hacia Irlanda, llamado por los condes de Kildare que le cedieron su palacio en Adare para erigir en él un nuevo convento, del que sería nombrado ministro en el año de 1230.

Cinco años después regresó a Dunbar, realizando el viaje a lomos de un burro llevado por su profunda humildad. Durante el trayecto vio a un pobre que andaba descalzo, regalándole sus zapatos aduciendo que él iba “cavallero en su jumento”; sin embargo, al llegar a una empinada y rocosa cuesta, no tuvo más remedio que apearse y, al hacerlo, vio junto al camino unos zapatos nuevos: pensando que era el demonio quien lo tentaba, pasó de largo sin recogerlos, pero se le apareció el pobre a quien había prestado su ayuda diciéndole “Juan, toma los zapatos, que Dios mejora lo que se dà por su amor”.

“El bendito Padre tomò sus zapatos dando muchas gracias à Dios, de que por sì, o por su Santo Angel avia viado [*sic*] de aquella providencia, para poder passar, sin herirse aquel mal passo del camino. Y el pintarle descalço, y con los zapatos en la mano, fue por este casso”¹⁹⁵.

Cuando llegó a Dunbar, se enteró de la muerte del ministro del convento de Aberdeen, y de que había sido designado él para ocupar su puesto. Estando en dicho lugar, el 3 de mayo de 1237 profetizó que había llegado la hora de su muerte, solicitando los santos sacramentos y pidiendo a la comunidad que rezase el *Subvenite Sancti Dei*; falleció el 4 de mayo y, al ser amortajado, desprendía un suavísimo olor y, de las heridas ocasionadas por los cilicios con los que frecuentemente se mortificaba, manaba un líquido que parecía leche que sanaba a cuantos enfermos con él se ungían, por lo que fue venerado como Santo.

El convento de Aberdeen sufrió los rigores de las guerras de religión, durante las cuales los restos del Beato fueron profanados.

BEATO PADRE FRAY ALEJANDRO SUFOCARD, 1716/1719

Este religioso, que en el inventario de la Academia figura como fray Alejandro Suffocardio y, en las crónicas, Sophocardo, es citado por Vega Toraya

¹⁹⁵ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 342.

tan sólo de forma indirecta al hablar de otros religiosos¹⁹⁶, siendo más explícito fray Domingo López¹⁹⁷.

Escocés de nación, era hijo de nobilísimos padres; en breve tiempo cursó diversos estudios y en todos ellos destacó: Filosofía, Teología y Derecho Civil y Canónico, dedicándose al ejercicio de la abogacía, especialmente de la defensa de los débiles.

Al llegar los trinitarios a Escocia, solicitó tomar el hábito, encontrándose con la oposición familiar, que llegó a pedir en matrimonio a la hija de un alto caballero en nombre de su hijo, así como a demandar al rey para él una plaza en el Parlamento; ante la insistencia de su hijo en ser religioso, y como quiera que para ingresar en la Orden trinitaria en Escocia era preciso disponer de licencia real, su padre solicitó al Rey que le negase tal licencia y con ello “se le cubrió a Alexandro el coraçon de tristeza; su melancolia y desazon era tanta, que estaba como enajenado de sí”¹⁹⁸.

Durante un sueño, se le apareció la Santísima Trinidad, acompañada de dos varones que le pusieron el hábito trinitario tras ser bendecido, hecho que reforzó más si cabe su decisión, ingresando en la Orden.

A la muerte de sus padres y de sus hermanos mayores, renunció a todos sus bienes a favor de su hermano menor (llamado Eduardo, que también se haría religioso, falleciendo poco después) y se ordenó sacerdote, alcanzando notable fama como predicador.

Precisamente, ante la sinceridad de sus predicamentos, fue muy criticado tanto dentro como fuera del convento; un día, desde el púlpito, estando presente el obispo Elphistonio, criticó a “los poderosos, y en las licencias, que se toman para vivir como quieren: lo que atropellan la justicia, la poca caridad que tienen, lo que despreciaban a los pobres, y lo que se llevaban de los respetos humanos, aunque se atropelle el Divino”¹⁹⁹. El Obispo, sintiéndose aludido, pidió la detención del religioso y “puesto en custodia, se le pegò al carcelero la llave à la mano con tanta tenacidad, que no hallaron mas remedio, que sacar al inocente Santo del calabozo”²⁰⁰.

Ante este prodigio, Elphistonio pidió tomar el hábito trinitario, renunciando al obispado pero el papa Honorio III no le admitió la renuncia, aunque “le ordenò, y permitiò, que vistiendo el habito observasse los estatutos, y

¹⁹⁶ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 201.

¹⁹⁷ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 318 y ss.

¹⁹⁸ *Ibidem*, 319.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 322.

²⁰⁰ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 201.

vida de Religioso, en lo que no se opone à la vida del Obispo. Assi lo executò dando testimonio de su penitencia con su santa vida”²⁰¹.

Fray Alejandro Sufocard, tras protagonizar diversos milagros y profetizar la fecha de su muerte, falleció el 9 de mayo de 1227, después de haber demandado un crucifijo

“que tenia siempre en la mano, quando predicaba; que por esta causa quizá, le retratan con el crucifijo en la mano”²⁰².

Al punto que murió, siendo hora tercia, acudió un gran gentío al convento, pues vieron salir de él grandísimos resplandores, arrancándole las ropas en jirones como reliquias; fue tenido y venerado por santo hasta tiempos de Enrique VIII, cuando su sepulcro y restos fueron profanados.

SAN MARTÍN EL BUENO, 1716/1719

Natural de Knaresborough, en Inglaterra, se piensa que era hijo de familia acaudalada, pues pudieron enviarlo a estudiar a París cuando tenía 20 años, no se sabe si a cursar Derecho o Teología, aunque finalmente se dedicó al estudio de la Gramática.

Pidió a san Juan de Mata ser admitido en la Orden, por lo que éste le envió a Cerfroid, donde san Félix de Valois le hizo entrega del hábito trinitario, quedándose en dicho convento para servir a los pobres y a los enfermos.

En tiempos de los fundadores ya se ganó el sobrenombre de “el Bueno”, por lo obediente que era. Un día, mientras atendía la enfermería, fue a dar de comer a un hidrópico, que le pidió agua y al decirle él que primero debía comer, el enfermo se enfadó y le tiró el vaso a la cabeza, causándole una gran herida; al llegar los demás religiosos, se maravillaron de que continuase su tarea en lugar de ir a curarse. Cuando finalmente le convencieron de que atendiera su herida, se la curó

“con una tela de araña, y sanò de ella en breve; atribuyendolo todos à milagro, que Dios avia hecho en èl, por su caridad encendida. Y por expressar el caso dicho, dieron en retratarle al Santo Padre Fray Martin, con un azafatillo, con pan, y fruta, en una mano; y en otra, un plato de vianda; y cayendole por el rostro una, ù otra gota de sangre, de la herida, que el pobre enfermo le hizo en la cabeza”²⁰³.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 323.

²⁰³ Ibidem, 344.

Nombrado enfermero de Cerfroid, se ordenó sacerdote, debiendo luchar contra las trampas que le tendía el demonio, quien llegó a tirarlo desde lo alto de un campanario, sin que le sucediese nada, diciendo al levantarse “El demonio me precipitó; y el Angel de mi Guarda me librò”²⁰⁴.

Tras protagonizar diversos milagros, cayó enfermo mientras se encontraba en el campo, un día de fuerte helada, retornando al convento en brazos de un hermosísimo mancebo que, tras dejarlo en la enfermería, le hizo la señal de la cruz y desapareció.

Todo ello llevó a que su santidad comenzase a divulgarse, por lo que él, molesto, pidió marcharse al convento de Knaresborough, cuya plaza de enfermero había quedado vacante; durante el viaje, encontró a un pobre llagado y, apiadándose de él, lo cubrió con su capa y lo llevó al convento, diciendo “*Abrid a Martín el Bueno, que trae en sus brazos a Christo*”²⁰⁵; al llegar a la portería, se le manifestó glorioso, como en su Ascensión, diciéndole que en tres días estaría con Él.

Efectivamente, falleció tres días más tarde, el 20 de octubre de 1238, siendo enterrado en la capilla de san Roberto; tuvo culto como santo canonizado hasta tiempos de Enrique VIII, en que su cuerpo fue quemado.

Las noticias que hemos incluido proceden en su mayor parte de la obra de fray Domingo López, pues apenas si hay datos suyos en la de Vega Toraya, no porque el personaje no tenga el suficiente interés para el cronista, sino todo lo contrario, pues indicando que hizo bueno a su apodo, apenas esboza su vida añadiendo que “reservo escribir lo restante de esta hermosa flor Trinitaria, para otra obra”²⁰⁶, texto que o no llegó a publicarse, o no se ha conservado²⁰⁷.

Si bien no podemos hacer afirmaciones rigurosas, al no haberse identificado la pintura al realizar el Catálogo del Museo del Prado, en el inventario del Museo de la Trinidad, con el número 1.527, aparece una obra con el título “*San Martín el Bueno con Jesucristo á cuestras. Cuerpo entero, tamaño natural*” cuya iconografía y medidas (135 x 107) nos llevan a pensar que se trata de la realizada por Francisco Zorrilla para el claustro madrileño.

²⁰⁴ Ibidem, 346.

²⁰⁵ Ibidem, 351.

²⁰⁶ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 394.

²⁰⁷ No hemos localizado ninguna obra sobre este asunto, y no aparece citada en ninguno de los textos consultados sobre la orden trinitaria.

SAN OSBERTO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD, 1716/1719

También conocido como san Osberto Anglico, al ser inglés de nación, era natural de Canterbury e hijo de padres nobles y ricos quienes, al descubrir en él “docilidad de ingenio”²⁰⁸ lo enviaron a París a estudiar Gramática, aunque finalmente cursó Teología, graduándose doctor.

Recibió el hábito en París de manos de san Juan de Mata, si bien tanto el noviciado como su profesión tuvieron lugar en el convento de Cerfroid con san Félix de Valois.

Sabemos de él que el demonio lo acechó, alterándole los humores, en especial el melancólico. Fue ministro del convento de Arlés, luchando contra la herejía albigense; más tarde estuvo en el convento de Santo Tomasso in Formis y fue Visitador de las tres provincias británicas; realizó quince redenciones tras lo cual, por humildad, solicitó regresar a Cerfroid como simple conventual.

Protagonizó tantos milagros que fue llamado “el *Nuevo Taumaturgo*”, sanando a los enfermos y resucitando a los muertos²⁰⁹ y también tuvo el don de la profecía, por lo que predijo el día de su muerte, acaecida el 21 de febrero de 1273, en Arlés, con 105 años; a la hora de su muerte vio al maligno junto a sí, y dio gracias a la Santísima Trinidad por liberarlo del demonio en su muerte, al igual que lo liberó de él en la vida, por ello,

“pintarle con la Regla Primitiva de Inocencio Tercero en la mano, y à sus pies el demonio, por este caso de su muerte, y porque guardò y defendiò la Regla Primitiva en su vida”²¹⁰.

Desde el principio fue venerado como santo, primero en Arlés y más tarde por toda la Religión, recibiendo culto universal. Para evitar que fuese profanado por los herejes albigenses, ocultaron su cuerpo, sin que nunca más volviese a aparecer.

De nuevo las noticias que damos sobre este personaje proceden en su mayor parte de fray Domingo López, pues Vega Toraya se limitó a decir que “pide este assumpto mayor obra, para ella reservo, dándome Dios salud, lo restante de su vida”²¹¹, texto que, al igual que en el caso anterior, o no llegó a escribirse, o no nos ha llegado.

²⁰⁸ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 303.

²⁰⁹ Ibidem, 310.

²¹⁰ Ibidem, 311.

²¹¹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 406.

**SAN GUILLERMO, REY DE ESCOCIA (Ayuntamiento de Haro, La Rioja),
1716/1719**



San Guillermo, rey de Escocia

Óleo sobre lienzo (128 x 101), presenta dos inscripciones, una identificando al personaje (en el pedestal sobre el que se alza la cruz): “*GUILLERMO, REY DE ESCOCIA*” y, una segunda en el zócalo que corre por la parte inferior, donde figura la firma del pintor: “*F^{co} ZORRILLA, EL RIOXANO 2 YNBENT^R FACC^T*”.

El Santo aparece girado hacia la izquierda, donde se levanta un pedestal, a modo de altar, sobre el que se encuentra un crucifijo, también en escorzo, de forma que la imagen de Cristo se ha pintado a la misma altura, y en paralelo, que el rostro de san Guillermo, si bien los maderos de la cruz se extienden hasta casi rozar el marco del lienzo, llenando con ello todo el ángulo superior izquierdo de la pintura. A los pies de la cruz, una corona dorada, ricamente adornada, colocada como “al descuido”, avanza hacia el espectador marcando con ello un sombreado cóncavo sobre el pedestal donde se apoya.

Destacan por su suntuosidad los ropajes que viste la figura, pues el Rey aparece ataviado con una túnica azul²¹² con bordados dorados y adornada en cuello y puños por un fino encaje, así como una capa de un rojo intenso, cuyos brillos hacen pensar en raso o satén, ribeteada o forrada de un blanco también brillante, color que se repite en el armiño que cubre la parte superior del torso, sobre el que porta un collar de hombros, formado por grandes eslabones cuadrangulares, de oro y pedrería, engarzados por otros más pequeños y del que pende un medallón con un retrato, apenas perceptible.

²¹² Dependiendo de la intensidad de luz que reciba la pintura, puede parecer a veces un azul verdoso.

La elección cromática, lógicamente, no responde al capricho del pintor, pues la combinación remite al escapulario trinitario: blanco-azul-rojo, que el Rey san Guillermo porta sobre su pecho, repitiéndose una vez más la cruz sobre la capa, si bien la tonalidad rojiza de ésta hace que sea difícil de apreciar.



San Guillermo, rey de Escocia (detalles)

El ángulo superior derecho de la pintura está ocupado por dos edificios, uno cubierto por una cúpula, porticado y elevado sobre unas gradas el otro, ante cuya puerta hacen guardia dos soldados (uno con espada y otro con alabarda), ante la cual se encuentra un religioso trinitario.

Las arquitecturas palaciegas descritas nos llevan a trazar su biografía, de la que nos dan amplias noticias los cronistas citados, que le llaman Guillermo, Uvilhelmo o Uvilderio²¹³, quienes no sólo nos narran su vida, sino que describen a nuestro personaje, física y moralmente, al decir que su cuerpo “fue ayroso, y proporcionado; su rostro era agraciado y alegre; y el natural afable, cortès, y de gran docilidad”²¹⁴.

Era el rey Guillermo descendiente de Malcolm III y de su esposa santa Margarita y había nacido entre 1142 y 1149, según las fuentes consultadas; desde pequeño fue muy devoto, buscando en su juventud la amistad de personas virtuosas y ejemplares, como santo Tomás de Canterbury o san Gilberto. De las actividades mundanas sólo le distraía la caza, si bien únicamente perseguía animales considerados nocivos. Destacó también por sus estudios de Lógica, Filosofía y otras Letras.

²¹³ Este último nombre es el dado por López de Altuna, siendo rectificado por fray Domingo López, al considerarlo erróneo (*Op.cit.*, 391).

²¹⁴ *Ibidem*, 393.

En años tan azarosos como eran los que nos ocupan, el rey Guillermo -con el sobrenombre de “el León”, por el que figuraba en su escudo-, sucedió en el trono escocés a su hermano Malcolm IV en el año 1165 y, a pesar de su carácter pacífico, se vio inmerso en varias guerras, recuperando “con las armas la Northumia, que los Ingleses le tenían tiranizado”²¹⁵, y en 1174 durante la batalla de Alnwick²¹⁶ fue hecho “cautivo, y preso de los Ingleses, por traycion, y alevosia, el año nono de su Reynado”²¹⁷. Por el tratado de Falaise de 1174 tuvo que prestar vasallaje al rey inglés “dejando como prenda de su libertad los mejores castillos de Escocia”, vasallaje que le obligó a declarar la guerra a Francia.

Ricardo, rey de Inglaterra, no temió nunca su venganza, por lo que al irse a Siria llevó consigo todo su ejército y, además, recurrió a él en busca de consejo y ayuda, que le fue concedida. Fue precisamente a este rey a quien san Guillermo pudo comprar, en el año 1189, la anulación del tratado antes citado.

Habiendo tenido noticias de la institución de la orden trinitaria, envió un escrito al Papa, fechado el 25 de abril de 1202 desde su corte de Reblis²¹⁸ solicitando la llegada de religiosos de la misma a su reino, deseo que se vería postergado hasta 1210²¹⁹, a causa de estar el fundador en España.

En el año indicado de 1210, san Juan de Mata decidió encargar esta misión a dos religiosos escoceses, “assí para la inteligencia de la Lengua, sabiduría del País, y mocion para el mayor afecto del Rey”²²⁰, recayendo la elección en fray Roberto Olgibeo y fray Ricardo Hayo, ambos escoceses, quienes partieron de Roma hacia Escocia donde llegaron en 1211, conociendo que el “Monarca residía en Aberdonia, y tomando àzia aquella Corte el viage, llegaron allà en busca suya”²²¹.

Cuando se encontraron con el Rey le hicieron entrega de las cartas que llevaban de Roma y pidieron su ayuda para fundar monasterios en Escocia, a lo que no sólo accedió gustoso sino que, instalándolos en su propio palacio, llamó al

²¹⁵ Se trata de la zona de Northumberland, recuperada en 1173 a las tropas de Enrique II de Inglaterra.

²¹⁶ Hay dos batallas con este nombre: una en 1093, en la que muere el rey Malcolm III, y ésta.

²¹⁷ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 393.

²¹⁸ Ibidem, 8-9. Reproduce el texto de la carta, en latín y su traducción al castellano. Con este nombre aparece citado tanto el castillo donde el rey Guillermo tenía su residencia, como el convento trinitario por él fundado, pero no podemos aventurar cuál puede ser la denominación actual.

²¹⁹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 200.

²²⁰ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 9.

²²¹ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 200.

obispo Guillermo Elphistonio²²², haciéndole partícipe de sus deseos de ayudar a los religiosos trinitarios, y “sin mas dilacion diò el Santo Rey à los Religiosos parte de su mismo Palacio para la fundacion de el primer Convento, gruesas cantidades, y ricas possessiones para el sustento de los Religiosos, que aseguró con publicos instrumentos. No satisfizo con esto el Rey sus ansias, fundò otros muchos Conventos, que dotò con copiosas rentas”²²³.

Asimismo, el rey redactó un “Estatuto, [*regulando*] que ninguno pudiesse tomar el santo habito en el convento de Aberdonia, que no fuesse hijo de padres Varones, ò al menos de Cavalleros”²²⁴, condición que se extendió al resto de los conventos fundados en esa provincia trinitaria, lo que explica que en la biografía de los religiosos anteriormente estudiados, la mayoría perteneciese a familias nobles y, para los que no, que tuviesen tantos problemas para ingresar en la Orden.

Pero el Rey no se contentó con semejantes donaciones sino que, además, “muerta su esposa la Reyna Ememberga”²²⁵, se vistió el habito trinitario, en su Convento Real Aberdonense, diciendo que pues le avian traído de el cielo los Angeles, bien podian honrarle con èl los Reyes”²²⁶.

De nuevo debemos a la pluma de fray Domingo López una mayor precisión de los hechos, pues nos indica que, por el tiempo en que los trinitarios llegaron a Escocia “murióse, ò avia yà muerto la Reyna” y, tras enviudar, el rey Guillermo tomó el hábito de tercero, con voto de castidad y de obediencia solo “en lo perteneciente al gobierno de su espiritu”²²⁷.

Este cronista previamente había distinguido tres grados entre las personas que se agregaban a una religión, sin profesar en ella²²⁸: cofrades “los que por su afecto, y devocion se visten el habito de alguna Religion” y que únicamente hacen el voto de llevar siempre el escapulario de la Orden, por lo común, de pequeño tamaño; el segundo grado sería el de los donados u oblatos, aquellos “que de su propia voluntad dàn, ò entregan sus personas mismas à la Religion”, por lo que

²²² Recordemos que citamos a este obispo al hablar de Alejandro Sufocard. En algunas crónicas, el apellido figura como Helphistonio.

²²³ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, I, 201.

²²⁴ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 11.

²²⁵ Se trata de Ermengarda de Beaumont, con quien contrajo matrimonio el 5 de septiembre de 1186. Hemos encontrado una discrepancia importante entre los datos facilitados por los cronistas y los que se recogen tanto en su biografía como en la del Rey que aparecen en Internet, ya que aquí se indica que la Reina falleció en torno a 1233/1234. Dado que Guillermo murió en 1214, no puede ser cierta la fecha dada por Internet para el óbito de la Reina, ya que significaría que sobrevivió a su esposo, con lo que difícilmente éste pudo tomar el hábito tras haber enviudado, como recogen los cronistas.

²²⁶ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 232.

²²⁷ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 396.

²²⁸ Ibidem, 391-392.

puede haber diferencias entre ellos, según sean las obligaciones a cumplir y, por último estarían los terceros que “sobre traer el habito de la Religion, en la forma señalada para ellos, viven juntamente con los Religiosos, ò con otros sus compañeros en Comunidad, en casa para ellos destinada, y con los tres votos de obediencia, pobreza y castidad; y si hazen el de obediencia, es voto de obedecer unicamente en lo perteneciente à la direccion de su espiritu”.

Tenemos pues, al rey Guillermo, viudo, con el hábito de tercero de la orden trinitaria que es, precisamente, como aparece en el cuadro realizado por Zorrilla, pues siguiendo al citado cronista, sabemos que

“traia nuestro hermano Guillermo un Escapulario, que llegaba à la cintura, y le cogia el ancho todo el pecho; y en la capa, al lado siniestro, traia como media vara de paño blanco sobrepuesto; y así en el Escapulario, como en la copa [*sic*], traia nuestra celebre Cruz Trinitaria ... [*con este traje asistía a todos los actos*] con su Rosa de oro al cuello²²⁹, y la Espada dorada, y sombrero carmesí en la mano sinistra, como Defensor de la Fè²³⁰; que su modestia, como ya dixe, nunca se cubrió el tal sombrero, ni se ciñò la tal espada”²³¹.

Si comparamos esta descripción con la imagen que mostrábamos al principio, vemos que Zorrilla ha seguido con bastante precisión el texto del cronista, tanto en el escapulario, como en los detalles de la joya de oro y la espada sin ceñir; sustituye el sombrero por la corona, que también aparece como abandonada sobre el pedestal y, si bien no lleva el paño blanco sobrepuesto a la capa, sí coloca como hemos visto la cruz trinitaria sobre ella, aparte de cubrirle con el armiño blanco sobre sus hombros, quizá interpretando libremente las palabras anteriores.

Volviendo a la biografía del monarca, protagonizó diversos milagros y redenciones realizadas gracias a su limosna, como la que llegó a Aberdeen con 394 cautivos rescatados, el mismo día en que cayó enfermo. Tras otorgar su testamento, entregó el reino a su hijo Alejandro, pues “èl queria morir hecho un pobre Religioso Trinitario”, por lo que pidió al ministro del convento el hábito y la profesión en la Orden, que le fue concedida. Ese mismo día, recibió la extremaunción y, rodeado de la comunidad “murió, según algunos, el dia 13 de abril del año del Señor de 1214, año setenta y quatro de su edad y el año quarenta y nueve de su reinado [*por eso no debe pintársele con el hábito de religioso*] pues al Cuerpo del Santo nunca se le vistiò el habito de Religioso Trinitario, sino para llevarlo al sepulcro”²³².

²²⁹ Regalo de Alejandro III (Ibidem, 394).

²³⁰ La espada y el sombrero eran regalos de Inocencio II, que le declaró “protector de la Fè, y Religion Catholica” (Ibidem).

²³¹ Ibidem, 396.

²³² Ibidem. 398.

Tras su muerte, fue enterrado en la abadía de Arbroath, en sepulcro elevado en el panteón real²³³, siendo venerado tanto en vida como después de su muerte como santo, con altares propios en los conventos en cuya fundación intervino: Arbroath y Aberdeen.

“Fuè el llanto universal por la muerte de este Santo Rey. En el Cielo se vieron todo aquel año dos cometas, uno que iba delante del sol, y otro en pos de èl, y ambos de aspecto terrible. Tambien se vieron dos lunas bien distintas, y apartadas entre sì. Su hijo Alexandro, que le sucediò en la corona, continuò las exequias por catorze días, y todo el año vistiò luto, con toda su Real familia. En todas las Iglesias del Reyno se hizieron exequias funerales. El pueblo se abstuvo de juegos, y combites todo aquel año, significando en todo su grande sentimiento”²³⁴.

Aunque nos sentimos fascinados ante la contemplación de un cielo estrellado, máxime si en el mismo se sucede algún fenómeno extraordinario, sea un eclipse, un cometa o una lluvia de estrellas, no podemos aventurar qué sucedió en el espacio celeste en el año en que murió el rey Guillermo. Los *Anales toledanos*, que informan de un buen número de “fenómenos celestes” nada dicen al respecto pero, indudablemente, algo debió de suceder, puesto que en las obras del portugués Antonio de Viera (1608-1697), al hablar del poder que tienen las estrellas sobre el mundo político y de la significación de los cometas, que “son instituidos por Dios, para anunciar las muertes de los Príncipes” se dice que “el cometa del año de Christo de 114, para que lo digamos assí, mató à Augusto César; ... el de 1214, à Uvillelmo, Rey de Escocia”²³⁵

La veneración hacia el rey santo, y el culto que tuvieron sus restos, se mantuvieron “hasta la heregia, y persecucion de Henrico VIII y de su bastarda hija la impia, y tirana Isabela”²³⁶.

Pero no sólo tuvo culto en Escocia, sino que “como Santo de nuestra orden se vè pintado en muchos Claustros”²³⁷ y aunque Vega Toraya no describe la pintura del de Madrid en su crónica, sí nos dice que existían lienzos semejantes en

²³³ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, s/f. Al recoger a san Guillermo, en la tabla alfabética que figura al final de su obra, dice que “murio en la Ciudad de Sterlingo, y fuè sepultado en el convento de Trinitarios de la Ciudad de Abirbrothom, en un magnifico sepulcro delante del Altar mayor”.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ VIERA, Antonio de: *Todos sus sermones y obras diferentes (1608-1697)*. S/e, Barcelona, 1734, 143. No podemos dejar de recoger la feliz coincidencia de que, precisamente, en el citado año de 1214 naciera Roger Bacon, que dedicó su vida al estudio de los cometas.

²³⁶ LÓPEZ, fray Domingo: *Op.cit.*, 399.

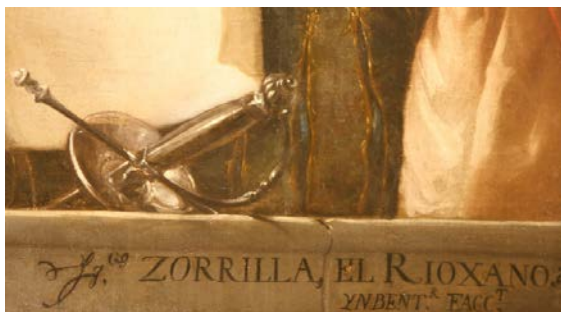
²³⁷ ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 232.

otros conventos, como en el de Granada, compartiendo altar con santa Laura de San Pedro y el beato Francisco Aberdonense²³⁸.

Volviendo a nuestra pintura, en consonancia con las estudiadas hasta el momento, el retratado ocupa la mayor parte del lienzo, rellenando los ángulos libres con elementos secundarios y ha colocado un friso en la parte inferior donde, aparte del rótulo identificando al efigiado, se encuentra además la firma del pintor.

Desde un punto de vista técnico, también la obra responde a lo indicado para las anteriores, con una pincelada más prieta y una mayor concreción en el dibujo en la figura principal, mientras que los elementos accesorios están realizados con mayor soltura, especialmente en los fondos arquitectónicos, con un carácter abocetado.

Destaca la importancia dada al rostro del personaje, realizado con una técnica muy depurada y pulida; aunque parece responder a un retrato real, lo cierto es que se le ha idealizado, pues de lo que se desprende de las crónicas, cuando los trinitarios llegaron a Escocia el Rey contaba setenta años que no es, en modo alguno, la edad que representa.



San Guillermo, rey de Escocia (detalles)

Por otro lado, la figura principal muestra -como hemos apuntado- un aspecto muy prieto, si bien el pintor ha dado unas pinceladas, mucho más sueltas, para remarcar zonas más iluminadas o para realizar los adornos del atuendo real, con un resultado muy preciso y vibrante, como el borde de la espada, por ejemplo, que vemos en el detalle anterior.

Esta imagen nos permite, además, estudiar con detenimiento la forma en que aparece la firma del autor. Nuevamente, añade a su nombre el toponímico de “El rioxano” y en una segunda línea añade “Ynbentor, faciebat”, términos con

²³⁸ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, II, 157.

que suelen identificarse los autores de composiciones para grabados y que Zorrilla empleará en ésta y otras obras pictóricas.

Además, tras la palabra “*rioxano*” también aparece el número “2”, guarismo realizado al mismo tiempo que el resto de la inscripción, haciendo que nos preguntemos qué significado puede tener este número, encontrando dos posibles respuestas.

En primer lugar podría tratarse de la fecha en que la obra fue realizada, indicándose tan sólo las dos últimas cifras de la centuria de 1700. Es cierto que la crónica de Vega Toraya estaba terminada antes de 1719, cuando el texto fue censurado, pero también lo es que al hablar de san Guillermo el autor no hace alusión alguna a la pintura, quizá porque siendo la última de la serie no estuviese concluida.

También pudiera ser que la serie de religiosos trinitarios estuviese numerada, siendo éste el lienzo número 27; a esta posibilidad podría aducirse que al hablar del resto de los cuadros no hemos hecho referencia a numeración alguna, pero las obras conservadas en el Museo del Prado están muy deterioradas, lo que no permite llegar a conclusiones rigurosas y sobre las dos restantes, planteamos en su momento nuestra opinión de que habían perdido las inscripciones tras su restauración.

Para decantarnos entre una y otra posibilidad precisaríamos conocer cuál es la segunda cifra que aparece detrás del “2”, pero se oculta tras el marco; de hecho también este número está parcialmente oculto, lo que ha llevado a que no aparezca en las reproducciones que se han publicado de esta obra²³⁹, donde aparece ligeramente recortada.

Además, el lienzo no conserva sus medidas originales, lo que justificaría que mientras que para el resto de las pinturas conservadas hablábamos de 139 x 107 cm., aquí se han rebajado a 128 x 101²⁴⁰; ello ha llevado a que por el lado derecho la segunda cifra no sea visible y que, por el izquierdo, apenas si haya espacio libre ante la inscripción y que haya desaparecido la “S.” que sin duda aparecía delante del nombre del Santo, pues así es como se describe en el inventario realizado por la Academia “San Guillermo, rey de Escocia”.

²³⁹ Sala Retiro. Catálogo de la subasta extraordinaria del 12 y 13 de junio de 2002, 117; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 179.

²⁴⁰ En las dos publicaciones que se indican en la nota precedente se dan unas medidas de 150x101. Tras la adquisición del cuadro por el Ayuntamiento de Haro, solicitamos la confirmación de las mismas, al no poder realizarlo personalmente por estar ubicado a una altura que lo hace inaccesible. Tras descolgarlo, nos facilitaron las siguientes, tanto del lienzo en sí como del marco: los 128 cm. de altura dados corresponden a la pintura, llegando a 150 con el marco.

Por lo que respecta al itinerario de la pintura, tras su desamortización, debió de ser vendida a un coleccionista particular. En el reverso de la obra, una inscripción (realizada a tinta sobre el propio lienzo y situada en el ángulo superior izquierdo) dice “Pertenece a la señora doña Cándida Díez Canseco”²⁴¹ que, quizá, fue la persona que la adquirió. Consultado el padrón que la villa de Madrid realizó en el año de 1890²⁴², aunque aparecen varias personas con estos apellidos, ninguna lleva por nombre el de Cándida.

El 13 de junio de 2002 la pintura fue subastada en la Sala Retiro, de Madrid, siendo adquirida por el Ayuntamiento de Haro²⁴³, que la ha situado adornando la escalera de acceso a la primera planta, en el edificio principal del Consistorio, en la plaza de la Paz. Como curiosidad, añadiremos que la imagen fue utilizada por el mismo como felicitación navideña de ese año.

Con motivo de la elección de Haro como sede de la sexta edición de “*La Rioja. Tierra abierta*”, cuya muestra se celebró entre el 22 de marzo y el 13 de octubre de 2013 con el título de “*Haro. Luces de la Modernidad*” la obra de *San Guillermo, rey de Escocia* fue expuesta en la sede del Palacio de Bendaña, en la plaza de la Paz²⁴⁴.

Su inclusión en la exposición posibilitó la restauración de la pintura, que corrió a cargo del Taller diocesano de restauración de Santo Domingo, quienes nos han confirmado que, efectivamente, el lienzo -realizado en un tafetán de lino- aparece cortado por sus cuatro lados. En cambio, respecto al guarismo incompleto, no nos han podido proporcionar mayor información²⁴⁵.

²⁴¹ Dato facilitado por el equipo del Ayuntamiento de Haro que realizó la medición de la pintura, a quienes agradecemos profundamente toda la ayuda prestada.

²⁴² El censo de 1890 es el primero en admitir consultas por el apellido de los vecinos, pues en los anteriores sólo es posible hacerlas conociendo su domicilio y, no teniendo noticias de cuál sería el de esta persona, no podemos asegurar si vivió antes de 1890, lo que la convertiría casi con certeza en la primera propietaria de la pintura tras su desamortización, o después de esa fecha.

²⁴³ Corresponde al número de lote 295; el precio de salida fue de 2.250 euros, siendo adquirido por el Ayuntamiento de Haro por importe de 4.250 euros.

²⁴⁴ Recordemos que de este palacio hicimos referencia en el capítulo de las tasaciones, pues aquí fue donde Francisco Zorrilla tasó las pinturas que quedaron a la muerte de Juan Francisco Ollauri y Unda, al ser el Palacio su residencia principal; asimismo, en él se encontraba el lienzo de *El príncipe Luis, a la edad de tres años*, del que nos ocupamos al iniciar el catálogo de las obras de nuestro pintor.

²⁴⁵ Nos indicaron que, al enmarcarlo, el lienzo no había sido acuñado y que estaba mal tensado, lo que había ocasionado los lógicos abombamientos. Tras la restauración, se reforzó perimetralmente para poderlo clavar al bastidor actual.

En cuanto a la técnica empleada por Zorrilla, al parecer realizaba una especie de borrón, con un óleo más basto, sobre el que iba superponiendo capas pictóricas más suaves hasta lograr el resultado deseado, datos técnicos que confirman lo que indicábamos al principio de este capítulo, en cuanto a que apenas deja esbozados los fondos y, al ser la capa pictórica más leve, quizá justifique que sean las partes que han sufrido un mayor deterioro, mientras que las figuras principales, al estar más trabajadas y tener una capa más gruesa, se han conservado mejor.

Con el retrato de san Guillermo hemos llegado al final de la lista de las pinturas inventariadas en el claustro bajo del convento de trinitarios calzados de Madrid. Queremos subrayar que el conjunto debió de ser sumamente del agrado, no sólo de los monjes que lo habitaban, sino de quienes llegaron a él posteriormente, pues nos consta que fray Lorenzo Reynés (1709-1786) , durante su estancia en el convento de la Trinidad en los cuatro años en que fue procurador general de la Orden, grabó en cobre, en el año de 1743, cuatro de los lienzos anteriormente estudiados: los de *San Guillermo, rey de Escocia*, *San Roberto de San Juan*, *San Guillermo Escoto* y *San Martín el Bueno*²⁴⁶, si bien las colecciones de estampas más conocidas no incluyen ningún ejemplar de las mismas.

Únicamente nos queda por justificar el cambio iconográfico que planteamos entre fray Pedro de Cobilhones y san Roberto de San Juan, cuya imagen reproducimos nuevamente.



Tanto en el inventario del monasterio de madres trinitarias, como en el estudio realizado en Polonia²⁴⁷ sobre el arte trinitario -que cita, sin reproducir, la pintura- llaman al religioso san Pedro de Corbillon, mientras que el profesor Gutiérrez Pastor denomina al mártir san Pedro de Cobillones o fray Pedro de Courbillon²⁴⁸; todos ellos se basan, sin duda, en el papel que aparece adherido a la parte inferior del marco y del lienzo, con una leyenda, en letra del siglo XIX, repartida en dos renglones y perdida en su mayor parte, pero que todavía permite leer lo siguiente

“El V.P. Pedro de Courvillon Portugues, mereció la palma del Martirio á 7 de Junio de 1497 en ... a Oriente para convertir sus nav ... a la Fe de J.C. indienados los Bárbaros ... glesia Francisco Xav”.

²⁴⁶ FURIÓ Y SASTRE, Antonio; *Diccionario histórico de los profesores de las bellas artes en Mallorca*. Gelabert, Palma 1839, 140.

²⁴⁷ TOVAR, Virginia (dir.): *Op.cit.*, 223; WITKO, Andrzej: *Op.cit.*, 378.

²⁴⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002): *Op.cit.*, 181 y 201, respectivamente.

No recogen en sus crónicas fray Domingo López ni fray Francisco Vega Toraya la vida de este religioso, pero sí lo hace López Altuna quien, traduciendo su nombre del portugués Cobilhones, le llama Pedro de Cobillones. Por razones de coherencia con lo realizado para los restantes trinitarios estudiados, consideramos más correcto respetar la forma portuguesa del apellido, por lo que le llamamos Pedro de Cobilhones.

La crónica nos informa que fue un mártir portugués que vivió en los gloriosos tiempos del rey don Manuel de Portugal. El gran marino Vasco de Gama le nombró su confesor e hizo que lo acompañase en su viaje a la India, donde fray Pedro se dedicó a la conversión de sus habitantes y “como verdadero Religioso de la Santissima Trinidad, por la verdad deste sacrosanto mysterio, estandole predicando le alancearon los Indios, con que dio su alma al omnipotente Dios que la criò, y redimiò con su sangre”²⁴⁹.

En nuestra opinión, el personaje retratado no es el padre Pedro de Cobilhones ya que, como hemos dicho, no aparece en las crónicas directamente relacionadas con la serie que Zorrilla pintó para el claustro madrileño: ni en la de fray Domingo López, que sin duda fue el detonante para encargar las pinturas, ni en la de Vega Toraya²⁵⁰, donde se describen buena parte de las mismas.

Además, como hemos visto por la cita de López Altuna, el padre Pedro de Cobilhones murió “alanceado por los indios”, martirio que no es el representado en el cuadro ya que el retratado aparece con una especie de alfanje clavado en el cuello.

La tercera razón que podemos argumentar es que en la serie encargada a Zorrilla había un hilo conductor que unía a todos los representados: tras los seis primeros generales, con los que la Orden alcanza su mayor pujanza, irían diversos varones ilustres de las provincias británicas que o bien murieron martirizados, o sus restos fueron profanados. Únicamente tres religiosos no eran oriundos de dichas provincias: el beato Marcos Criado, san Agustín del Casar y santa Laura de San Pedro, estando justificada su presencia en el claustro al ser santos especialmente venerados en el convento madrileño, lo que llevó a que dispusiesen de más de una representación de cada uno de ellos²⁵¹.

²⁴⁹ LÓPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Op.cit.*, 306.

²⁵⁰ Es cierto que sí habla Vega Toraya de un fray Pedro Corbellino (*Op.cit.*, I, 63), pero no cabe pensar que pueda tratarse de un error de grafía, al tratarse en este caso de un religioso de principios del siglo XIII, que tuvo “la Mitra del Arçobispado Senonese en la Francia” y que en ningún momento sufrió martirio.

²⁵¹ Del beato Marcos Criado y de san Agustín del Casar ya dijimos que existían por lo menos dos pinturas, mientras que de santa Laura de San Pedro, además del lienzo del claustro, conservaban una lámina muy antigua con su imagen, según nos informa la crónica de Vega Toraya.

Por otro lado, en el inventario realizado por la Academia no aparece ningún nombre que se asemeje a Pedro de Cobilhones y el origen de la obra tiene que estar en el claustro madrileño pues sus medidas y estilo lo hacen formar parte de la serie estudiada; además, tampoco figura un cuadro con esta descripción en ninguna otra dependencia del citado convento y, por último, fue cedido a la comunidad de madres trinitarias por las mismas personas que entregaron el lienzo de *Santa Laura de San Pedro*.

No podemos determinar qué llevó a esta confusión pero, como hemos repetido, pensamos que los lienzos entregados a las madres trinitarias fueron restaurados, perdiéndose así la inscripción que identificaba a los personajes y, con ello, la certeza de quién era el retratado.

Un último factor que debemos tener en cuenta es la disposición que presentan las figuras ya que, examinando los cuadros conservados, vemos que ningún personaje está representado de forma frontal, sino que aparecen girados hacia la izquierda o hacia la derecha, según los casos, lo que lleva a pensar que, quizá, formaban pequeños grupos de a dos, haciendo pendant, marcando con ello un ritmo más agradable que si todos señalasen la misma dirección.

Así, si nuestra suposición es correcta, y siguiendo la descripción recogida en el inventario, según se entraba en el claustro, tomando el corredor del mediodía a la izquierda de la puerta, estarían los seis retratos de los generales de la Orden: *San Juan de Mata*, que se encontraría girado hacia la izquierda, como dándonos la bienvenida, *San Juan Anglico* que ya vimos lo está hacia la derecha; *San Guillermo Escoto* (izquierda), *Beato Rogerio Leproso* (derecha), *Beato Miguel Laínez* (izquierda) y *Beato Nicolás Gallo* que lo estaría hacia la derecha, indicándonos el camino hacia el lienzo siguiente.

Tras los correspondientes cuadros historiados situados en los ángulos, encaramos el segundo corredor, donde estarían estos siete religiosos: *Beato fray Nicolás de Thelesford*, que estaría girado hacia su derecha, marcándonos el camino a seguir y, a continuación, *Beato fray Malaquíás de Santa Cruz* (izquierda), *Beato fray Ricardo de Aberdeen* (derecha), *Beato fray Marcos Criado*, a quien hemos visto ligeramente girado hacia la izquierda, sobre todo por el movimiento de su cabeza, cuya caída ayuda a marcar esta dirección, *Beato fray Arturo O'Neill* (derecha), *Beato fray Tomás Ashby* (izquierda) y, por último, *Beato fray Agustín del Casar*, que lo estaría a la derecha, invitándonos a continuar por el siguiente lienzo claustral.

En este tercer corredor, y tras los dos cuadros historiados que marcan el recodo, los siete religiosos aquí representados tendrían la misma disposición que en el anterior: *San Roberto de Knaresborough* (derecha), *Beato fray hermano Roberto Suye* (izquierda), *Beato padre fray Eduardo de Knaresborough* (derecha),

Beato padre fray Gualterio de Adare (izquierda), *Santa Laura de San Pedro*, que hemos visto lo está hacia la derecha, *Beato Hugo de San Victor* (izquierda) y, por último, *San Gilberto Escoto* (derecha) que llevaría a los cuadros historiados del ángulo.

En el cuarto y último lateral, en cambio, parece romperse este ritmo y, por las dos obras conocidas que aquí se ubican, el personaje del primer cuadro en lugar de estar girado hacia la derecha, como en los tres corredores anteriores, lo estaría hacia la izquierda, siendo los retratados los siguientes: *San Roberto de San Juan* (izquierda), *San Francisco Ramsay* girado, como hemos visto hacia la derecha, *Beato padre fray Juan Cumino* (izquierda), *Beato padre fray Alejandro Sufocard* (derecha), *San Martín el Bueno* (izquierda), *San Osberto de la Santísima Trinidad* (derecha), cerrándose la serie con *San Guillermo, rey de Escocia* que, como hemos indicado, gira hacia la izquierda.

Pues bien, precisamente el lienzo que proponemos como retrato de *San Roberto de San Juan*, está girado hacia la izquierda, con lo que encaja con lo dicho anteriormente, pero, sin embargo, su cabeza se vuelve hacia la derecha, con lo que enlaza con la disposición de las pinturas situadas en los corredores anteriores, a la vez que por la dirección de su mirada, parece invitarnos a continuar nuestro deambular por el claustro.

Nuestro estudio del convento de la Santísima Trinidad de Madrid no termina aquí, pues aparte de las 27 obras citadas, sabemos que existieron otros ocho cuadros historiados, que se ubicaban en los ángulos, de los que desconocemos qué pudo acaecerles. No tenemos ni sus medidas ni los asuntos representados y, tras revisar el inventario del Museo de la Trinidad, no parece que haya en él ninguna pintura que se ajuste a nuestras necesidades, salvo que en su momento se produjera algún error en su identificación (como sucedió con el de *San Francisco Ramsay*) y la descripción dada no sea la correcta.

También conocemos que, tanto los 27 retratos como las ocho historias estaban flanqueadas por figuras de ángeles o niños portando la correspondiente explicación al asunto representado, con lo que cada trío formaría una media luneta. En el Museo del Prado se conservan cinco obras que se ajustan a lo descrito, tres con ángeles (con número de catálogo 4.880, 4.881 y 5.009) y dos con niños (5.010 y 6.104) pero, por las razones que se indicarán más adelante, en nuestra opinión dichas obras no proceden del convento de trinitarios calzados, sino del de descalzos, por lo que nos ocuparemos de ellas en otro momento.

Además, el Museo del Prado conserva estas tres obras²⁵², que llegaron al museo de la Trinidad procedentes del convento estudiado (inventariadas con los números 1.349, 1.566 y 1.576), cuyos asuntos representados y medidas podrían habernos llevado a su inclusión en el catálogo de Zorrilla:



Un religioso trinitario

Un religioso con una taza

Los mártires de Argel

La primera de estas pinturas, *Un santo obispo del orden de trinitarios, más de medio cuerpo, tamaño natural* (151 x 106)²⁵³, se encuentra tan deteriorada que prácticamente es imposible distinguir nada en ella, pues sólo se aprecian ciertos rasgos del rostro, barbado, y la cruz patada en el hábito del religioso; por tanto, no podemos aventurar si la obra corresponde a alguno de los religiosos retratados por Zorrilla en el claustro madrileño o si, por el contrario, se encontraba en otra dependencia conventual. Lógicamente, tampoco podemos aventurar nada acerca de su autoría.

En la segunda, *Un religioso con una taza en las manos, figuras de más de medio cuerpo y tamaño natural* (124 x 107)²⁵⁴ vemos a un monje trinitario que sostiene un cuenco con ambas manos, objeto que, a la vez, está siendo sujetado por otro personaje con un tocado exótico, que lleva a pensar que se trata de un árabe. El religioso, que sangra por su boca, eleva la mirada al cielo, donde se vislumbra a un ángel que parece viene a confortarlo en su martirio. No hemos atribuido esta obra a Zorrilla porque el asunto representado no encaja con ninguna

²⁵² Asimismo, se conservan otras seis pinturas, registradas con los números 358 a 363 en el *Inventario de Nuevas Adquisiciones* (correspondientes a los números de catálogo actuales 6.587, 6.585, 6.586, 6.521, 4.086 y 4.087, respectivamente) que, junto a otros ocho lienzos, con el número 357, de “Padres y escritores de la Iglesia” decoraban la media naranja de la iglesia de la Trinidad, si bien estos últimos ya no se localizaron al fusionarse el museo de la Trinidad con el del Prado. Estilísticamente, estas pinturas, que el Museo del Prado fecha hacia 1700, se alejan de lo realizado por Zorrilla y, además, los restos de firma que aparecen en una de las obras no se corresponde a la de nuestro pintor, motivos ambos que han llevado a no incluirlas en este catálogo.

²⁵³ Catalogada por el Museo del Prado con el número 6.119, como *Un religioso trinitario* (145 x 106).

²⁵⁴ Ibidem, 4.911, *Dos religiosos con una taza en la mano*. Las medidas no se modifican.

de las biografías antes reseñadas y, además, porque -a pesar de que el deterioro de la pintura no permite hacer afirmaciones rigurosas-, el canon con que se ha representado al religioso nos parece más alargado que el que vemos en las pinturas de Zorrilla anteriormente estudiadas²⁵⁵.

En la última pintura, *El martirio de tres religiosos cartujos de cuerpo entero y tamaño natural* (147 x 108)²⁵⁶, a pesar de que su estado de conservación es bastante deficiente, podemos ver que las catalogaciones dadas por el Museo de la Trinidad e, inicialmente, por el Prado es incorrecta, al tratarse no de monjes cartujos, sino de trinitarios calzados, pues la cruz patada aparece sobre sus túnicas, tratándose de fray Juan del Águila, fray Juan de Palacios y fray Bernardo de Monroy, más conocidos como *Los mártires de Argel*²⁵⁷, muertos durante su cautiverio en las cárceles de Argel, donde habían acudido a realizar una redención, siendo hechos prisioneros el 13 de mayo de 1609²⁵⁸.

El proceso para su beatificación, realizado a instancias de san Simón de Rojas, se inició de forma inmediata y el 4 de noviembre de 1623 se autorizó a que recibiesen culto privado; el 28 de diciembre de 1623 se expuso en el convento de trinitarios calzados de Madrid “un cuadro de los tres religiosos con las insignias de su martirio”²⁵⁹, ubicado en un retablo al “lado de la Epistola, baxo del arco del coro vezino à la Capilla de Nuestra Señora de la Concepcion, casi en frente de la puerta de la Iglesia que cae à la lonja”²⁶⁰ que sin duda es el que hemos mostrado y que, tras la desamortización del convento, pasó al Museo de la Trinidad (donde fue inventariado con el número 1.576) y, de allí, a los depósitos del Museo del Prado. Al no formar parte de la serie del claustro, no hemos considerado suficientemente razonado incluir la pintura en el catálogo de Zorrilla.

Asimismo, no debemos pensar que Francisco Zorrilla realizase únicamente para los trinitarios obras sobre lienzo, sino que, seguramente, también pudo ocuparse de la decoración mural en alguna de las estancias conventuales, de la que lógicamente nada quedó tras la desaparición del edificio, o ser el autor de las

²⁵⁵ Que el largo del lienzo sea unos 20 cm. inferior al del resto de las pinturas estudiadas no nos parece determinante pues la obra podría haber sido cortada.

²⁵⁶ Catalogada por el Museo del Prado con el número 4.974, como *Martirio de tres religiosos cartujos*, habiéndose subsanado el error iconográfico en la ficha museográfica actual, donde ya figura como *Cautiverio de tres religiosos trinitarios* (146 x 106).

²⁵⁷ Su biografía más completa la hemos encontrado en PORRES ALONSO, Bonifacio: *Testigos de Cristo en Argel*. Secretariado trinitario, Córdoba 1994.

²⁵⁸ El primero en morir fue fray Juan del Águila, el 5 de julio de 1613, siendo éste el momento representado tanto en la obra que reproducimos como en la mayoría de las restantes que conocemos, con el monje yacente a los pies de sus compañeros, todos ellos con cadenas y grilletes, mientras que desde lo alto descienden unos ángeles trayéndoles las coronas y las palmas del martirio. Juan de Palacios falleció el 20 de septiembre de 1616 y el padre Monroy el 31 de julio de 1622.

²⁵⁹ PORRES ALONSO, Bonifacio: *Op.cit.*, 29.

²⁶⁰ VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.*, III, 117.

pinturas que adornaban el órgano, pues nos consta que cuando la Academia realiza el inventario tras su desamortización, encontraron que “en una pieza detrás de la biblioteca, hay un órgano desarmado en diferentes piezas, adornadas con varias pinturas y otros objetos [*sic*] de escultura, de madera dorada, y otros de bronce dorados”²⁶¹.

Además, su relación con el monasterio pudo facilitarle algún encargo para las ermitas ubicadas en el mismo, como la de Nuestra Señora del Rescate²⁶², o para las cofradías que tenían su sede en el mismo (como la congregación del Ave María, San Fermín de los navarros, San Juan Nepomuceno o Nuestra Señora del Rescate) pues en muchas ocasiones se dejaba en manos de los consiliarios la elección de los artistas que debían ejecutarlos y que podían ser tanto del adorno de la capilla (pinturas para el altar, dorado del mismo, decoración mural) como para estandartes, insignias, estampas devocionales, adorno de altares efímeros, etc.

Por último, debemos recoger las posibilidades de trabajo que se ofrecían a pintores y grabadores la realización de estampas, no sólo las de carácter devocional, sino las que se incluían en las crónicas de la Orden o las biografías de sus personajes más notables, teniendo noticias de un buen número de obras escritas por religiosos del convento de la Trinidad, publicadas en Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII, de las que, lamentablemente, sólo una mínima parte ha llegado a nuestros días; consideramos bastante probable que alguna de las láminas que las ilustraban fuese realizada por Francisco Zorrilla.

ESTANDARTE PARA LA CONGREGACIÓN DE ESCLAVOS DE JESÚS NAZARENO (Basílica de Jesús de Medinaceli, Madrid), 1721



Estandarte de Jesús Nazareno

²⁶¹ A.A.BA.: Legajo 35-7/1, nº 7.

²⁶² PORTELA SANDOVAL, Francisco: *Op.cit.*

La obra pertenece a la Congregación de Jesús Nazareno, en cuyas dependencias, ubicadas en la basílica de Jesús de Medinaceli de Madrid, se encuentra el estandarte mostrado.

En medio del tejido, ricamente bordado y que no es la pieza original, se encuentra sendos medallones ovalados (24 x 22 cm.), reproduciendo en el anverso a *Jesús Nazareno* y, en el reverso, el *Anagrama de la Congregación*.

La citada imagen es una estatua de 173 cm. de alto que, aunque concebida como imagen de vestir, fue íntegramente tallada y encarnada, si bien su autor cuidó con especial esmero aquellas partes de su anatomía que quedarían al descubierto: pies, manos y, sobre todo, la cabeza, siendo sus brazos articulados a fin de facilitar la tarea de vestirlo.

Obra realizada por un artista anónimo sevillano de mediados del siglo XVII, quizá Luis de la Peña o Francisco Ocampo²⁶³, fue llevada entre 1665 y 1668 por los frailes capuchinos a la fortaleza de San Miguel de Ultramar²⁶⁴ que, conocida en su origen como Mamora, fue levantada por Almanzor a finales del siglo XII; conquistada por los portugueses en 1515, tomada nuevamente por los musulmanes en 1520 y reconquistada por los españoles el 7 de agosto de 1614. El obispo de Cádiz encargó a la Provincia franciscana de Andalucía la cristianización de aquellas tierras así como el cuidado de la iglesia de la fortaleza cuyo nombre, desde el 15 de junio de 1643, había pasado a ser el de San Miguel de Ultramar²⁶⁵.

En 1645, una explosión de pólvora causó la destrucción de la primitiva iglesia, lo que obligó a la construcción de una nueva cuyo cuidado corrió a cargo, desde septiembre de 1645, de los frailes capuchinos.

El 26 de abril de 1681, siendo gobernador de la fortaleza don Juan Peñalosa y Estrada, hacia las 8 ó las 9 de la noche, se inició el asalto por el rey de Fez, Muley Ismael, con un ejército de más de 80.000 hombres²⁶⁶ a cargo de su capitán general Ali Benaudàla²⁶⁷. Como el número de sus defensores era de 276, lógicamente poco duró el asedio, siendo tomada la plaza el 30 de abril; el gobernador y el veedor de la fortaleza, sus familiares, y los dos frailes capuchinos encargados de la iglesia quedaron libres, llevando a los demás como prisioneros

²⁶³ FERNÁNDEZ PEREYRA, Teresa: "Cristos de Madrid". *A.I.E.M.* n° 33 (1993), 163; WITKO, Andrzej: *Op.cit.*, 431.

²⁶⁴ CARROCERA, P. Buenaventura: *La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, o el Cristo de Medinaceli*. Centro de Propaganda, Madrid 1999, 31.

²⁶⁵ *Ibidem*, 17-18.

²⁶⁶ *Ibidem*, 33.

²⁶⁷ MADRE DE DIOS, Alejandro de la: *Chronica de los Padres Descalzos de la Santissima Trinidad, redempcion de cautivos. Tercera parte*. José Rodríguez Escobar, Madrid 1707, 174.

de guerra a la ciudad de Mequinez, residencia real, donde también condujeron el botín obtenido, entre el que se encontraban las sagradas imágenes y los objetos de culto y demás ornamentos de la iglesia.

Las fuentes consultadas difieren sobre lo sucedido tras la captura; pudiendo ser que los capuchinos instasen al Rey para que procurase su redención²⁶⁸, o que las personas que habían quedado libres avisaran a “los Padres de la limosna” (como llamaban a los trinitarios descalzos) que estaban en el hospital de Fez quienes, de inmediato, ajustaron el precio del rescate²⁶⁹ (al parecer a instancias de fray Pedro de los Ángeles²⁷⁰) y según la leyenda, se había pedido su peso en oro, produciéndose el milagro de que la imagen no pesó nada, por lo que no hubo que pagar por ella dinero alguno.

En cualquier caso, los hechos vinieron a coincidir con que los trinitarios descalzos estaban preparando la que fue su 14ª redención, a contar desde la reforma. Conocedores de lo ocurrido en San Miguel de Ultramar, y a efectos de materializar el rescate, enviaron desde Sevilla a fray Miguel de Jesús María, fray Juan de la Visitación y fray Martín de la Resurrección.

A finales de diciembre de 1681 fray Francisco de San Miguel recibió las imágenes en Tetuán y el 1 de enero de 1682 llegó con ellas a Ceuta²⁷¹, donde se encontró con los trinitarios llegados de Sevilla, con los medios necesarios para el pago previamente ajustado. En total fueron liberados 211 cautivos, 16 ó 17 imágenes sagradas -el número difiere, según las fuentes consultadas-²⁷² y diferentes ornamentos litúrgicos.

En Ceuta embarcaron rumbo a Gibraltar y de allí, pasando por Sevilla, siguieron hacia Madrid, llegando a la Corte en la segunda quincena del mes de agosto de 1682, quizá el día 21 de dicho mes. A modo de desagravio por los ultrajes sufridos, se celebró “un solemnisimo triduo con Misa, sermón y música. Para ello se adornaron las imágenes con ricas joyas y a todas se les puso el escapulario trinitario en el pecho, a modo que solía hacerse con los cautivos rescatados”²⁷³, además “no solo tiene en el pecho la santísima imagen de Jesús Nazareno este santo escapulario para significar que estuvo cautivo, y que le rescataron los Descalzos de la Santísima Trinidad, sino también para mostrar su Magestad lo que estima este escapulario santo, pues en su imagen le tiene muy cerca

²⁶⁸ CARROCERA, P. Buenaventura: *Op.cit.*, 34.

²⁶⁹ MADRE DE DIOS, Alejandro de la (1707): *Op.cit.*, 175.

²⁷⁰ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Op.cit.*, 10.

²⁷¹ MADRE DE DIOS, Alejandro (1707): *Op.cit.*, 175.

²⁷² Para el padre Buenaventura Carrocera y fray Eusebio del Santísimo Sacramento fueron 16, para Alejandro de la Madre de Dios, 17.

²⁷³ CARROCERA, P. Buenaventura: *Op.cit.*, 44.

de su corazon, y está como abrazándole con sus divinas manos este Soberano Redentor”²⁷⁴.

Tras hacer con ellas una solemne procesión el día 6 de septiembre de 1682, las imágenes fueron repartidas: el rey Carlos II recibió una talla de *San Miguel* (que adornaría la capilla del Alcázar)²⁷⁵, la Reina una de *Nuestra Señora del Rosario* y la reina madre, Mariana de Austria, una de *San José*²⁷⁶, distribuyéndose las restantes entre los Grandes de la Corte y algunos conventos.

Los trinitarios descalzos, en atención a haber protagonizado la redención, recibieron una imagen de *Santa Lucía*, que fue enviada al convento de Torrejón de Velasco²⁷⁷ y “la principal de todas era la de *Jesús Nazareno*, que se entregò al convento de Madrid, en cuya iglesia se labrò vna Capilla Magnifica, en que fue colocada esta Santa Imagen el año de mil seiscientos y ochenta y nueve”²⁷⁸, recibiendo la denominación de Jesús Nazareno Rescatado.

Desde su llegada a la Corte, fue objeto de especial devoción y rápidamente se extendió su fama de imagen milagrosa, realizándose réplicas de la talla para distintos conventos e iglesias, en especial para los vinculados con la orden trinitaria, en España y fuera de nuestras fronteras, sobre todo en Centroeuropa y América; por ello, no debe extrañar que en fechas tan tempranas como el año 1685 Marcos Orozco grabase esta estampa, muy difundida:



Estampa de Jesús Nazareno (Marcos Orozco)

La importancia que rápidamente alcanzó la imagen explica igualmente el cambio iconográfico que se aprecia en las estampas realizadas por los trinitarios,

²⁷⁴ SANTÍSIMO SACRAMENTO, Fray Eusebio: *Novena de la Santa Imagen de Jesús Nazareno*. E.Aguado, Madrid 1859, 30.

²⁷⁵ Alejandro de la Madre de Dios añade que el diablo perteneciente a esta figura “se quedó en Turquía”.

²⁷⁶ MADRE DE DIOS, Alejandro de (1707): *Op.cit.*, 176.

²⁷⁷ CARROCERA, P. Buenaventura: *Op.cit.*, 47.

²⁷⁸ MADRE DE DIOS, Alejandro de (1707): *Op.cit.*, 176.

utilizadas como frontispicios de los textos publicados por estas fechas, pues si hasta ahora lo habitual era que los santos de la Orden flanqueasen a la Virgen, a la Trinidad, al escapulario o al ángel de la redención, a partir de este momento será bastante común que aparezca la imagen de Jesús Nazareno en el centro de la composición.

Asimismo, se multiplicarán los lienzos simulando reproducir un altar, cuya hornacina principal estaría ocupada por la imagen de Jesús y las laterales con los dos santos fundadores, san Juan de Mata y san Félix de Valois, como el conservado en la iglesia de San Martín de Trujillo (Cáceres), que cuenta con el interés añadido de reproducir, en su parte inferior, la procesión en honor de los cautivos rescatados.

Ejemplo de lo anterior son las obras que en los últimos años han circulado por el mercado del arte que, si bien se han presentado como piezas independientes, claramente formaban un conjunto unitario, bien por haber sido un lienzo único, como el de Trujillo, y posteriormente fragmentado o, más probablemente, por haber sido concebidos desde el principio como un tríptico²⁷⁹:



Tríptico del Altar de Jesús Nazareno (anónimo)

Como ya hemos indicado, la estatua de *Jesús Nazareno* fue instalada en el convento de trinitarios descalzos de la Encarnación de Madrid, cuyo ministro, fray Juan de Santa María Magdalena, escribió en 1686 una historia de la imagen que

²⁷⁹ Sala Retiro de Madrid, subasta realizada en 10 y 11 de junio de 2003, lotes 593 a 595. Figuraban como “Escuela española, siglo XVII”, con unas medidas de 106 x 56 cm. cada uno de los lienzos, describiéndose como *San Juan de Mata* (593), *San Félix de Valois* (594) y *Ecce Homo* (595). Lamentamos que tanto las reproducciones realizadas por nosotros como las facilitadas por la Sala no tengan demasiada calidad, debido probablemente al excesivo enrojecimiento que presentaban las pinturas.

hasta la fecha no ha podido ser localizada, poniéndose en duda si llegó a publicarse o quedó manuscrita, pues su pista se pierde tras la desamortización²⁸⁰.

Desde tempranas fechas fue tal la devoción que suscitó la imagen, que las dimensiones de la capilla se hicieron insuficientes para el número de fieles que acudían a venerarla. Por ello, el 25 de septiembre de 1716, el duque de Medinaceli, en cuyos terrenos se había levantado el convento trinitario, cedió a la comunidad un espacio mayor a fin de agrandarla, “en el corralón contiguo e inmediato de las casas del mayorazgo de Lerma, havitación de su excelencia”²⁸¹.

Las obras se iniciaron, nombrándose al conde de las Torres comisario e intendente de las mismas, constándonos que en 1718 se trabajaba en la capilla²⁸²; sin embargo, no se concluyeron, por lo que se hizo preciso modificar el acuerdo entre los trinitarios y el Duque.

El 23 de marzo de 1721 fray Alejandro de la Concepción, ministro general de la Orden, autorizó a la Comunidad a suscribir un nuevo convenio, establecido el 3 de abril siguiente²⁸³, por el que se aprobaron la nueva planta y las condiciones en que debía levantarse dicha capilla, realizadas por Francisco Ruiz, convirtiendo la capilla en un edificio autónomo, situado en paralelo a la iglesia²⁸⁴; igualmente se construyó un nuevo retablo para colocar en él la talla de Jesús (conservado en el crucero de la iglesia, dedicado a san Francisco de Asís). Una y otro estaban concluidos antes del 29 de septiembre de 1736, cuando Madrid festejó con una solemne procesión la colocación de *Jesús Nazareno* en su nuevo trono²⁸⁵, para la cual diversas parroquias, conventos y congregaciones levantaron altares en su honor y los duques de Medinaceli y de Uceda, así como los marqueses de Cogolludo y de los Balbases, le celebraron fiestas, todo lo cual conocemos gracias

²⁸⁰ SANTIBÁÑEZ, S.: *Estudios históricos acerca de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno*. Moliner, Madrid 1910, 17.

²⁸¹ A.H.P.: Protocolo 14626 (Esteban Rincón), 397r.

²⁸² A.H.N.: Clero. Libro 19181: *Libro de acuerdos de la congregación de esclavos de Jesús Nazareno 1710-1739*.

²⁸³ A.H.P.: Protocolo 14626 (Esteban Rincón), 397r-403r.

²⁸⁴ TOVAR MARTÍN, Virginia: “El edificio de Jesús de Medinaceli en Madrid: entre la tradición y la modernidad”. *A.I.E.M.* n° 28 (1990), 57-73.

²⁸⁵ El 7 de septiembre de 1736 se leyó en el Concejo un memorial en el que los religiosos solicitaban la presencia de Madrid “en la función de colocar la imagen de Jesús Nazareno en su nueva capilla, a celebrarse el día 29 de septiembre, precediendo procesión” (A.V.: Libro de acuerdos. Año 1736) y el 22 de octubre siguiente, fray Antonio de Jesús María, sacristán mayor del convento de trinitarios descalzos, solicitaba al Ayuntamiento madrileño la concesión de una ayuda por los excesivos gastos que había ocasionado la colocación de Jesús Nazareno en su nueva capilla (A.V.: Contaduría, legajo 4-370).

a los versos de un oficial de las Reales guardias, Luis Paulo Moncada Fripb de Chirgbefo, publicados en el citado año²⁸⁶.

Poco después, el 10 de marzo de 1742, Benedicto XIV concedió indulgencias plenarias perpetuas y remisión de todos los pecados a quienes visitasen la capilla el primer viernes de cada mes, ampliado por Clemente XIV a quienes acudiesen a venerar la sagrada imagen todos los viernes de cuaresma.

De los avatares del convento a partir de la francesada nos ocuparemos más adelante, pero creemos oportuno adelantar ahora que tras el decreto de suspensión de las órdenes religiosas dictado por José I, la estatua de *Jesús Nazareno* pasaría al convento de San Basilio, ubicándose en el testero del crucero de su iglesia²⁸⁷. Concluida la contienda, el 7 de octubre de 1814 fue reintegrada al convento de trinitarios descalzos.

A consecuencia de la desamortización de 1836, comenzó un largo deambular de la sagrada imagen²⁸⁸, pues tras pasar por la iglesia de Montserrat de Antón Martín (Hospital de la Corona de Aragón), se llevó a la parroquia de San Sebastián, donde estaría hasta 1846, cuando regresó a su capilla, cuya propiedad había reclamado el duque de Medinaceli, cediendo su uso a las madres concepcionistas de Caballero de Gracia desde 1845 pero, al hundirse el coro de la capilla en abril de 1851, se trasladaron al palacio del duque de Osuna, en la madrileña calle de Leganitos.

El 20 de diciembre de 1851 serán las madres agustinas “de la Magdalena” quienes ocuparon el edificio, donde estuvieron hasta el 23 de enero de 1887 cuando se trasladaron al nuevo convento del beato Orozco.

En 1890 el antiguo convento de trinitarios descalzos fue derribado, pero la duquesa del Santo Mauro, en nombre de su hijo el duque de Medinaceli, a la sazón menor de edad, decidió comprar la capilla para preservar de esta forma el culto a la imagen de *Jesús Nazareno*, cediéndola a los padres capuchinos que tomaron posesión de la misma el 7 de julio de 1895, poniéndose fin de esta forma al largo litigio que las comunidades de trinitarios descalzos y capuchinos mantenían sobre la propiedad de la imagen, que estos últimos reclamaban aduciendo que “*era de los Padres Capuchinos de Sevilla*”²⁸⁹.

²⁸⁶ MONCADA FRIPB DE CHIRGBEFO, Luis Paulo: *Sacra laurea coronada ... colgada por trofeo del Cautivo redentor Jesús Nazareno en los dinteles de su nueva real capilla*. Antonio Marín, Madrid 1736.

²⁸⁷ FERNÁNDEZ VILLA, Domingo: *Historia del Cristo de Medinaceli*. Everest, León 1982.

²⁸⁸ CARROCERA, P. Buenaventura: *Op.cit.*, 48 y ss.

²⁸⁹ FERNÁNDEZ VILLA, Domingo: *Op.cit.*, 6.

En 1922 la capilla fue derribada²⁹⁰, construyéndose una nueva -consagrada el 21 de enero de 1930-, de donde la imagen volvió a salir a causa de la guerra civil ya que, al ser considerada parte del Tesoro Artístico Nacional y buscando su protección, se envió hacia Valencia -guardándose en el Colegio del Patriarca en 1938- y Ginebra, exponiéndose en la Sociedad de Naciones, regresando finalmente a Madrid el 10 de mayo de 1939²⁹¹.

El 23 de enero de 1966 el templo recibió la consideración de iglesia parroquial, y el 1 de septiembre de 1973 fue elevado a basílica menor por el papa Pablo VI, con el título de Jesús de Medinaceli, tanto en honor de quien había sido su principal mentor, el duque de Medinaceli, como por recoger de forma oficial la denominación con que vulgarmente era y es conocida la imagen.

La historia de la capilla es inseparable de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno, cuya existencia se remonta, por lo menos, al 20 de junio de 1688, al conservarse un libro de decretos que arranca en esa fecha²⁹².

Sin embargo, según el *Libro de acuerdos de la Congregación*, ésta se fundó (aunque mejor sería decir “se refundó”) el 16 de marzo de 1710, recayendo el título de hermano mayor, lógicamente, en el duque de Medinaceli. El 1 de abril siguiente se establecieron sus constituciones²⁹³, aprobadas el 2 de septiembre de 1710, si bien un año más tarde el arzobispo de Toledo (26 de junio de 1711) y el general de los trinitarios descalzos (23 de septiembre) aceptaban un cambio en su denominación, pasando a ser conocida como “Congregación de Jesús Nazareno y de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos”²⁹⁴.

El 3 de septiembre de 1721 la comunidad de religiosos trinitarios descalzos de Madrid, de la que era ministro fray Juan de Santa María²⁹⁵, y la “muy ilustre esclabitud y congregación de Jesús Nazareno”, a cuyo frente se encontraba su hermano mayor, el duque de Medinaceli, firmaron una escritura²⁹⁶

²⁹⁰ Disponemos de imágenes de la antigua iglesia, tanto del exterior como del interior, así como de la descripción de sus altares y camarín, publicados por SANTIBÁÑEZ, S.: *Op.cit.*, si bien no hace referencia alguna a las pinturas que pudieran existir.

²⁹¹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F.: *Iglesias de Madrid*. La Librería, Madrid 2006, 393.

²⁹² A.H.N.: Clero. Libro 7985: *Libro de decretos 20 de junio de 1688 a 22 de septiembre de 1715*. En el índice del Archivo se indica, por error, que corresponde al convento de trinitarios calzados de Madrid.

²⁹³ A.H.N.: Clero. Libro 19181.

²⁹⁴ CARROCERA, P. Buenaventura: *Op.cit.*, 61. Poco después, en 1724, la Congregación se fundió con la Hermandad de Jesús Nazareno, cuya finalidad había sido socorrer a los cofrades (Ibidem, 63).

²⁹⁵ Tras la autorización de fray Alejandro de la Concepción, general de la Orden, de 25 de julio anterior.

²⁹⁶ A.H.P.: Protocolo 14538 (Domingo Gómez), 49-57v. Existe un traslado de la escritura en el A.H.N.: Clero. Libro 19673.

por la que acordaron los “capítulos, tratados, pactos y condiciones que se habían de obserbar y guardar por ambas comunidades”, entre ellos los siguientes:

1) La Congregación debía depositar una tercera parte de sus caudales (incluyendo lo recibido por limosnas, donaciones, mandas, etc.) en un arca de tres llaves, cuya custodia recaía en “el padre redemptor desta Provincia”, fondos que se emplearían en el rescate de cautivos.

2) Que aquéllos “que fueren rescatados con el caudal de la Congregación desde luego se an de poner el escapulario con la cruz de la Religión y la ynsignia que descurriere la Congregación por señal de que son suios”.

3) Quedaba al arbitrio del hermano mayor de la Congregación disponer quiénes de sus miembros tendrían el privilegio de portar el guión y estandarte durante la procesión de Viernes Santo, mientras que las varas y borlas del palio se repartirían entre los congregantes y los religiosos.

4) Las fiestas que se hicieren en honor de la imagen tendrían lugar en su capilla, pues se establece que “jamás se pueda sacar la ymagen de ella si no es por común consentimiento de ambas comunidades”.

5) Con ocasión de dichas fiestas, la Congregación debería ofrecer a los religiosos: “un doblón por cada sermón, treinta reales cada día de misa cantada, y por el altar ... ziento y veinte reales, quedando zera y música y demás prebendas por quenta de la Congregación”.

6) En las citadas fiestas, el predicador sería nombrado por la Congregación entre dos religiosos de la Orden propuestos por el Ministro del convento y, en caso de tener octava, el predicador del primer día sería elegido en la forma referida, quedando al arbitrio de la Congregación el de los seis días intermedios y reservándose el último día de la octava para el convento.

7) A las funciones de la Congregación, deberían asistir miembros de la comunidad trinitaria y, en contrapartida, los congregantes deberían acudir a las procesiones de cautivos; por lo que respecta a la procesión de Viernes Santo “ha de tener el superior religioso que fuese en ella el primer lugar de mano derecha que haze presidencia, y el señor hermano mayor, o el que hiciere caveza, el primero de mano yzquierda”.

8) Tanto el archivo como la custodia de las alhajas, serían encomendados al sacristán del convento, disponiendo la Congregación de un inventario de las mismas. Asimismo, se establece que dichas alhajas eran propiedad de la imagen de Jesús Nazareno, por lo que en ningún momento podrían ser prestadas o enajenadas, salvo para mejorarlas por otras, siempre de común acuerdo de ambas

partes. En base a ello, lógicamente, en caso de disolución de la Congregación, las alhajas seguirían perteneciendo a la imagen.

9) Para la realización de las Juntas, se cedía el uso de la librería (en invierno) y de la “pieza baja que llaman de los Generales”, para el verano, debiendo avisar con dos días de antelación.

10) La comida que la Congregación daba anualmente a los pobres debería disponerse en el convento, si bien los esclavos aportarían al cocinero y, en la función organizada para llevar dicha comida, estarían acompañados por ocho religiosos y cuatro legos que irían mezclados con los demás “porque no siendo esta función profesional no pueden salir los religiosos en comunidad, según sus leyes”.

Estos fueron los principales acuerdos a que llegaron los religiosos trinitarios y los miembros de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno, cuyos ocho primeros puntos hemos insertado siguiendo el texto de la escritura; sin embargo, hemos optado por alterar el orden de los dos últimos, precisamente para terminar con el convenio que alude a la función anualmente organizada por la Congregación, consistente en ofrecer una comida a los pobres.

En la Junta celebrada el 24 de agosto de 1720, los esclavos acordaron que una tercera parte de sus caudales se gastase “anualmente en dar una comida a los pobres del hospital o cárcel, el día en que Jesús Nazareno fue rescatado de poder de los moros, o el que Su Divina Majestad entró en esta corte, á elección de la Congregación”²⁹⁷.

Para ello, el 5 de octubre de 1721 se acordó que se despachase libranza

“a favor de los enfermeros don Juan Antonio de Atienza y don Eugenio de Baeza para que compren el vidriado, zestos y cucharas que a de servir para la comida que da la Congregación y el estandarte que se a de llevar”²⁹⁸.

²⁹⁷ A.H.N.: Clero. Libro 19181. De lo que hemos visto por la escritura anterior, parecería que se optó por la de su rescate, al hacer referencia a que la comida tenía lugar el día 1 de enero. Sin embargo, en este primer momento la fecha de la función no era fija, sino que variaba a elección de los esclavos, como vemos en este año de 1722, en que se celebró el 17 de enero. Para evitar los problemas que esta falta de concreción pudiera plantear, en las nuevas Constituciones se especificó que dicha comida se daría “en reverencia del día 28 de henero de 1682 en que la Santa Ymagen de Jesús Nazareno fue rescatada de poder de los moros” (A.H.N.: Clero. Libro 19181, Junta del 8 de enero de 1723). En los estudios localizados sobre la historia de la imagen, no hay referencia alguna a qué acontecimiento tuvo lugar el 28 de enero de 1682, pues desde el 1 de enero en que llegó a Ceuta no hay más noticias hasta la segunda quincena de agosto, cuando entró en la corte de Madrid. Quizá el 28 de enero fue el día en que se materializó el pago del rescate tras la llegada de los trinitarios sevillanos con los fondos precisos.

²⁹⁸ Ibidem.

Los comisariados se ocuparon con diligencia del encargo que les había sido encomendado, pues apenas tres meses más tarde, en la Junta del 11 de enero de 1722,

"Se dió quenta por el señor don Eugenio de Vaeza y presente Secretario, como enfermeros de la Congregazión, estar ya fenecido el estandarte, ollas y demás cosas que se necesitan para llevar la comida que está establecida, en cuya inteligencia y la de tener determinado el hospital donde se a de llevar este año, señaló la Junta para esta función el día de san Anttonio Abad, 17 del corriente, á las diez de la mañana, y resolvió que el estandarte, vidriado, ollas y demás cosas que se han comprado se entreguen por los enfermeros al reverendísimo padre capellán de la Congregazión, fray Juan de San Miguel, para que lo tenga en la guarda y custodia que se necesita, a disposición de la Congregación en el paraje que la Comunidad le diese á este fin, según está escripturado entre los dos, haciéndose imbentario de todo firmado por el referido padre y los enfermeros para que siempre conste el entrego"²⁹⁹.

Días después de celebrarse la función, el 29 de enero de 1722, los objetos adquiridos fueron inventariados, documento gracias al cual conocemos cómo era el citado estandarte:

"Primeramente un estandarte de tafetán carmesí con la imagen de Jesús Nazareno por un lado y el otro el escapulario de la Horden y en el tafetán pintados varios adornos dorados y por uno y otro lado quatro sclavitudes con sus coronas en los quatro ángulos, cuyo estandarte está guarnecido en flucco [sic] vlanco y encarnado con las vorlas correspondientes en las almenillas y sus cordones y vorlas, vara plateada y cruz y remates de azófar tambien plateados"³⁰⁰.

Como cabría suponer, si nos hemos detenido en explicar con detalle el encargo del estandarte es porque sus pinturas se encomendaron a Francisco Zorrilla, quien el 15 de enero de 1722, firmaba un recibo por su importe, 450 reales:

Recibo del Sr. D. Eugenio de Vaeza y presente Secretario, como enfermeros de la Congregación de la Santa Espiritu, por el importe de la pintura del estandarte, que se le ha pagado por el Sr. D. Eugenio de Vaeza y presente Secretario, como enfermeros de la Congregación de la Santa Espiritu, el día 15 de Enero de 1722, por el importe de 450 reales.

1722.

Francisco Zorrilla

Con D. N. de la Santa Espiritu

Recibo del importe de la pintura del estandarte

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ A.H.N.: Clero. Legajo 4240.

Afortunadamente, no sólo sabemos que fue Zorrilla quien se ocupó de las pinturas, sino que, además, conocemos el nombre de las diversas personas que, cada una en su oficio y arte, trabajaron en esta pieza:

"Relación y cuenta que como enffermeros de la congregazi3n de Esclavos de Jes3s Nazareno sita en el combento de trinitarios descalzos de esta Corte damos de las cantidades que hemos percibido para costear el estandarte, ollas, vidriado, y dem3s cosas que por acuerdo de la Congregaci3n se mandaron hazer para llevar la comida que ha establecido dar cada a3o a uno de los hospitales o c3rzeles de esta dicha Corte, y de lo que ha costado todo que con cargo y data es en esta forma:

Pintura del estandarte: primeramente damos en datta quatrocientos y cinquenta reales de vell3n en que se ajust3 la pintura y adornos del estandarte y hemos satisfecho a don Francisco Zorrilla y Luna, del arte de pintura, como consta de recibo: 450.

Fleco y cordonadura: Ytten es datta trescientos reales pagados a Nicol3s Mart3nez, maestro cordonero, por el fleco, vorlas y cordones que hizo para dicho estandarte, como consta de recivo.

Tela, vara y hechura: Itten es datta ziento y zinquenta y quatro reales entregados a Feliz del Valle, como consta de recivo, los sesenta y quatro por quatro varas y media de tafet3n doble carmes3 para el estandarte, sesenta por la hechura de 3l y los treinta restantes por la vara plateada.

Cruz y remates: itten es datta quarenta y ocho reales pagados 3 Blas de Raya, maestro latonero, por la cruz y remates plateados para el estandarte, como consta de recivo.

Y para que conste a la Junta de nuestra Congregazi3n, damos esta cuenta en Madrid a seis d3as de el mes de marzo de mill setezientos y veinte y dos.

[Firmado] Juan Antonio de Atienza

Eugenio Baeza"³⁰¹.

Si haber podido documentar la obra nos ha sido sumamente grato, nuestra satisfacci3n ha sido total al conocer que se ha conservado, a pesar de la azarosa historia del convento y de la Congregaci3n pues, como dec3amos al principio de este apartado, el estandarte se encuentra en las dependencias que la misma tiene en la actual parroquia de Jes3s de Medinaceli y, con la salvedad de haber mudado el tejido que rodea la pintura, comprobamos que se ajusta perfectamente a la descripci3n aportada en el inventario: la imagen de *Jes3s Nazareno* por un lado y, por el otro, el *Anagrama de la Esclavitud*, estando cosidos, juntos, ambos lienzos al tejido del estandarte:

³⁰¹ Ibidem.



Jesús Nazareno



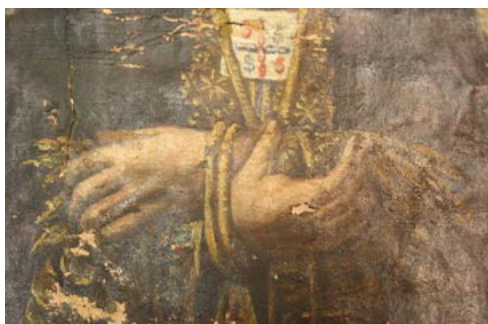
Unión de los lienzos



Anagrama de la esclavitud

Con el cambio de tejido se han perdido, eso sí, los adornos dorados y esclavitudes coronadas que había en sus ángulos, pero los óvalos centrales han llegado hasta nosotros, si bien sería conveniente someterlos a una restauración, a fin de evitar que las pérdidas pictóricas sufridas vayan en aumento.

En el anverso del estandarte vemos reproducida la talla de *Jesús Nazareno*, de tres cuartos, “con las manos cruzadas adelante y su tunicela de tafetán morado”³⁰² con adornos dorados. Es una imagen realizada con una rigurosa frontalidad y, al igual que el original que copia, tiene los ojos bajos, casi cerrados y se presenta a los hombres coronado de espinas y una soga al cuello, portando sobre su pecho el escapulario de los trinitarios descalzos, en señal de reconocimiento a aquéllos que le rescataron, sosteniendo entre sus manos unas espigas, que no se encuentran en la estatua original:



Jesús Nazareno (detalle)

La figura forma casi un triángulo, que llena la práctica totalidad del óvalo del lienzo, con sus ángulos redondeados al venir marcados por la cabeza y los codos, forma piramidal potenciada por la larga y rizada melena de la imagen,

³⁰² PORRES ALONSO, Bonifacio: *Libertad a los cautivos*. Secretariado trinitario, Córdoba-Salamanca 1997, 510.

cubriéndole buena parte de su espalda y que, en esta visión frontal, tiene su continuidad con la forma de los brazos.

Como es habitual en las obras de Francisco Zorrilla, destaca la potencia de sus manos, de un tamaño algo desproporcionado con el resto del cuerpo, cruzadas y atadas por delante del pecho. A este respecto, conviene señalar que no todas las imágenes de *Jesús Nazareno* que se hicieron como copia de ésta cruzan las manos de igual forma; en la talla original, el brazo derecho de Jesús queda por debajo del izquierdo y ambas manos están abiertas y con los dedos ligeramente curvados, siendo esta forma la reproducida tanto en la estampa de Marcos Orozco como en la pintura de Zorrilla.

Sin embargo, en otros casos, como en la obra conservada en la iglesia de la Trinidad de Córdoba, su brazo derecho queda por encima del izquierdo³⁰³.

Por lo que respecta al reverso de la pintura, vemos el *Anagrama de la Esclavitud*, una “S” cruzada por un clavo, recortado sobre un fondo dorado-rojizo rodeado de una corona de celajes.

Si bien la obra fue encargada por la Congregación, hemos visto que, desde el momento mismo de su ejecución, su custodia se encomendó a los monjes trinitarios, por lo que es más que probable que sea el segundo estandarte que se inventarió el 18 de enero de 1836, tras la exclaustación del convento; dentro del capítulo de ornamentos y vasos sagrados, en “el cuarto de los santos”, aparece:

“un estandarte con la efigie de Jesús,
otro morado con medallón de la efigie de Jesús,
otro estandarte más pequeño”³⁰⁴.

Cuestión más compleja es determinar a través de quién recibió Francisco Zorrilla el encargo de realizar el estandarte, si fue por mediación de los padres trinitarios, clientes seguros del pintor, o de alguno de los miembros de las Congregación.

Por el *Libro de acuerdos*, sabemos que la tarea fue encomendada a Juan Antonio de Atienza y Eugenio Baeza, que fueron quienes presentaron la cuenta de los gastos ocasionados pero, por otro lado, no podemos descartar que la elección recayese en nuestro pintor gracias a Julián Moreno de Villodas, miembro de la Congregación, cuyas constituciones había jurado el 6 de abril de 1721³⁰⁵ y que

³⁰³ Reproducida en WITKO, Andrzej: *Op.cit.*, 126. En el capítulo dedicado a Jesús Nazareno (117-145) podemos ver las diferencias en la posición de los brazos en diferentes tallas, pinturas, estampas y bordados que reproducen la imagen.

³⁰⁴ B.N.: Mss 6117, *Ynventario general de los muebles inmuebles del convento de trinitarios descalzos de Jesús Nazareno de esta villa y corte de Madrid*, 1v.

³⁰⁵ A.H.N.: Clero. Libro 19181.

durante varios años actuó como su fiscal del caudal de redención y como su consiliario, lo que demuestra el grado de vinculación que tuvo con la misma, máxime cuando varios miembros de su familia también fueron congregantes: su madre, Josefa de Villodas, desde el 29 de noviembre de 1724; su segunda esposa, Ana María de Negrete, desde el 4 de marzo de 1725 y su hermano, Manuel Moreno de Villodas, desde 1733.

De Julián Moreno de Villodas nos hemos ocupado detenidamente en el capítulo dedicado a la clientela del pintor, por lo que no insistiremos más en hablar de su relación con Francisco Zorrilla. Por lo que respecta a los otros dos personajes, Juan Antonio de Atienza, segundo secretario de la Congregación³⁰⁶, era natural de Madrid, hijo de Miguel Antonio de Atienza, natural de Marchamala y de Juliana Mata, de Toledo, y vivía en la plazuela de Matute, muy próxima al domicilio de Francisco Zorrilla. Encontrándose enfermo, otorgó un poder para testar el 16 de enero de 1725 (cuando tan sólo contaba 32 años) a favor de su madre -era soltero-, nombrando como testamentarios a su madre y a su cuñado, Agustín de Herviti³⁰⁷.

Falleció el 3 de febrero siguiente, siendo enterrado en la capilla del Santo Cristo de la Fe, de cuya Congregación también era miembro, en la parroquia de San Sebastián³⁰⁸.

Días después, el 27 de febrero, en virtud del poder otorgado, su madre ejecutó el testamento³⁰⁹, sin que conste si se hizo inventario de sus bienes, por lo que no sabemos si habría entre ellos alguna pintura.

Como indicamos en el capítulo dedicado a la actividad de Zorrilla como tasador de pinturas, Juan Antonio de Atienza debió de mantener algún tipo de relación con Francisco Zorrilla pues, aparte del encargo del estandarte, cuando el 7 de agosto de 1727 falleció su cuñado Agustín de Herviti, sus bienes fueron tasados por nuestro pintor.

En cuanto a Eugenio Baeza, enfermero de la Congregación³¹⁰, fue secretario del Rey y oficial segundo de la Secretaría de la Real Hacienda; hijo de José Baeza (natural de Fuente el Saz) y de Ventura Salcedo Quiñones (de Anguita, en el obispado de Sigüenza), estaba casado con María Figueroa y vivía en la calle de Francos (Cervantes en la actualidad). El 27 de abril de 1741 otorgó

³⁰⁶ A.H.P.: Protocolo 14538 (Domingo Gómez), 49v.

³⁰⁷ A.H.P.: Protocolo 15604 (Santiago Garcés), 2.

³⁰⁸ A.P.SS.: *Libro de difuntos 1724-1728*, 84v.

³⁰⁹ A.H.P.: Protocolo 15604 (Santiago Garcés), 3.

³¹⁰ A.H.N.: Clero. Libro 19181.

su testamento³¹¹, nombrando como albaceas a su mujer y a Juan Arroyo (abogado de los Reales Consejos) y por heredera a su hija María Antonia Baeza Figueroa.

Eugenio Baeza falleció dos meses más tarde, el 27 de junio de 1741, tras recibir los santos sacramentos, siendo enterrado “de secreto” en la iglesia de San Sebastián³¹². Al igual que ocurrió con Juan Antonio Atienza, en la documentación localizada no hay referencia alguna a sus bienes, por lo que no conocemos si entre ellos habría pintura alguna.

En todo caso, cualquiera que fuera el comitente de la obra, es indudable que el encargo sería especialmente grato para Francisco Zorrilla, pues le permitiría relacionarse con una de las congregaciones más importantes de la Corte, a la que pertenecían algunos ilustres y distinguidos personajes pues, aparte de los citados³¹³, fueron miembros de ella los duques de Frías y de Abrantes, y sus respectivas esposas e hijos, así como Juan Cristóbal Barcos, comisario de las Casas del Ayuntamiento de Madrid, a quien volveremos a citar más adelante³¹⁴.

Además, no debemos olvidar la especial devoción que despertaba la imagen de Jesús y que la procesión de Viernes Santo salía de su capilla a las cinco de la mañana y transcurría “por la carrera de San Gerónimo, hasta las Quatro calles, y de allí por la calle del Príncipe, a la plazuela que llaman de Antón Martín, vajando por la calle del Amor de Dios y de la de las Huertas, hasta llegar al dicho convento”, donde estaba de vuelta hacia las ocho³¹⁵, es decir, la solemne procesión pasaba por la puerta del domicilio de Francisco Zorrilla, en la calle del Amor de Dios.

Por último, haber documentado la autoría de Zorrilla de la obra precedente nos ha servido, por razones estilísticas, para atribuirle las dos siguientes.

³¹¹ A.H.P.: Protocolo 17104 (Marcos Antonio Pico), 84.

³¹² A.P.SS.: *Libro de difuntos 1741-1746*, 31

³¹³ A.H.N.: Clero. Libro 19006: *Libro donde se escriben las señoras esclavas de la noble congregación de Jesús Nazareno, Santísima Trinidad y Redemptio de Cautivos. 1711*. Clero. Libro 19007: *Libro de asientos de esclavos congregantes de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno. 1723*. Clero. Libro 19177: *Libro de asientos de esclavos 1723-1745* (aunque éstas son las fechas que figuran en el libro, en realidad abarca hasta finales del siglo XVIII). El motivo de haberse iniciado un nuevo libro donde se inscribían los esclavos es porque, según se recoge en la Junta celebrada el 5 de mayo de 1723, la Congregación se había agregado a la religión de los trinitarios “y siendo preziso para conseguir los esclavos las grazias e indulgencias, rezibir el santo escapulario de la Orden” se acordó aprobar nuevas Constituciones y ordenanzas y que todos los esclavos firmasen en el libro de asientos (A.H.N.: Clero. Libro 19181).

³¹⁴ Fue una de las personas que intervinieron en la elección de Francisco Zorrilla para la restauración de los frescos del oratorio del Ayuntamiento madrileño, en 1732.

³¹⁵ A.H.N.: Clero. Libro 19182: *Constituciones de la muy illustre congregación de Esclavos de Jesús Nazareno y de la Santísima Trinidad redepción de cautivos. 1711*.

JESÚS NAZARENO RESCATADO (1721/1726)

Varias son las estampas que conocemos que reproducen la imagen de Jesús de Medinaceli, datables entre los últimos años del siglo XVII y el primer cuarto del XVIII.

Con la salvedad de la realizada por el grabador Marcos Orozco en 1685, ya mostrada, las cuatro restantes son anónimas.

En dos casos siguen el modelo creado por Marcos Orozco, es decir, presentan a Jesús de cuerpo entero, reproduciendo en cierta forma el altar donde se veneraba su imagen; con idénticas medidas (222 x 167 mm.), una de ellas se inserta en el *Libro de acuerdos de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno 1710-1739*³¹⁶ y la otra en el *Libro de asientos de esclavos congregantes de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno*³¹⁷.

Los dos casos restantes, por el contrario, muestran sólo la parte superior de la imagen; el primero se incluye en el *Compendio de los actos realizados por la Congregación entre 1724 y 1726*³¹⁸ y el segundo en el impreso similar que se confeccionó para los años 1726-29³¹⁹ (96 x 64 mm.).

Dada la similitud entre la tercera de las estampas citadas y el estandarte anteriormente estudiado, así como la proximidad de las fechas en que se realizaron, creemos bastante posible que el dibujo a partir del cual se grabó la plancha correspondiente se deba a la mano de Francisco Zorrilla.



Compendio de los actos realizados por la Congregación entre 1724 y 1726

³¹⁶ A.H.N.: Clero. Libro 19181.

³¹⁷ A.H.N.: Clero. Libro 19007.

³¹⁸ A.H.N.: Clero. Legajo 4240.

³¹⁹ Ibidem.

Como indicamos anteriormente, encabeza dicho *Compendio*, estando flanqueado por sendos anagramas de la misma, la “S” cruzada por el clavo, símbolo de la esclavitud, en este caso rematados por una corona, como suponemos estarían los que adornaban el estandarte y que no han llegado a nuestros días. Veamos con más detalle la imagen de *Jesús Nazareno* objeto de nuestro estudio:



Compendio de los actos realizados por la Congregación entre 1724 y 1726 (detalle)

En esta estampa (114 x 64 mm.) encontramos una imagen muy similar a la del estandarte: en ella aparece Jesús de poco más de medio cuerpo, reproduciendo con bastante exactitud los rasgos del original, tanto en su fisonomía como en la actitud y ropajes del representado: ojos bajos y larga melena que cae sobre sus hombros, coronado de espigas, con la soga al cuello, portando el escapulario trinitario sobre su pecho y las manos cruzadas y atadas por delante de su cuerpo, en idéntica posición que las de la talla original.

La figura está rodeada por una orla con decoración vegetal y en la parte inferior, una filacteria en la que puede leerse “*Iesus Nazareno Rescatado se venera en los Trinitarios Descalzos de Madrid*”.

No hemos localizado entre los distintos documentos conservados ningún pago relativo a ésta ni a ninguna otra estampa, aunque sí varios por su impresión, lo que nos hace suponer que quizá su coste corrió a cargo de un devoto, como sucedió en la grabada por Marcos Orozco, en la que así se hace constar.

Una segunda posibilidad es que las planchas grabadas perteneciesen a los padres trinitarios, cuya vinculación con la Congregación era muy estrecha, según

vimos por el acuerdo suscrito en 1721, por lo que bien pudieron cedérselas. De hecho, en 1723, cuando se imprimieron las nuevas Constituciones, se pagaron

“al estampero, por tirar 500 estampas y otros tantos escudos de la horden, 36 reales.

Al convento, limosna por dichas láminas, 16 reales”³²⁰.

RELICARIO CON JESÚS NAZARENO Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN
(Museo de la Abadía de Cañas, nº inventario 61) h. 1722



Relicario (anverso)



Relicario (reverso)

Se trata de una pequeña joya (5'5 x 6 cm.) conservada en el Museo de la abadía cisterciense de Cañas (La Rioja), donde está catalogada como “Joya relicario con pinturas del Eccehomo y Concepción, siglos XVII-XVIII”³²¹, sin que se tengan noticias de cuándo ni cómo llegó a la misma.

La obra está expuesta en las dependencias del Museo, lo que nos ha permitido conocerla pero, al encontrarse dentro de una vitrina, ha dificultado su estudio y, sobre todo, obtener mejores reproducciones fotográficas, tanto por su pequeño tamaño como, en especial, por el obstáculo que supone el cristal que la protege.

Es una pieza ochavada, con dos vidrieras a bisel, unidas con “arillos de hierro machihembrando y cerco de bronce de triple cordoncillo falso y labor

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Agradecemos al personal de la Abadía las facilidades concedidas para su estudio, así como la información facilitada de la ficha museográfica.

fundida”³²² y “en el alma, embutiendo, fragmentos de textos de los siglos XVI al XVIII”³²³.

En el anverso, sobre soporte de laminilla de oro, vemos una miniatura con la figura de *Jesús Nazareno*, muy similar a las estudiadas del estandarte y la estampa:



Jesús de Medinaceli (anverso)

es decir, de algo más de medio cuerpo, totalmente frontal, con larga melena cubriéndole los hombros, en actitud de recogimiento, coronado de espinas y con las manos atadas por delante del cuerpo, cruzadas de la forma ya referida. Porta sobre su pecho el estandarte trinitario, lo que permite afirmar que no se trata de la reproducción, sin más, de un *Eccehomo*, como se afirma en su ficha museográfica, sino de la imagen venerada en el convento madrileño de trinitarios descalzos.

En el reverso, curiosamente habiéndose utilizado como soporte un naípe bruñido de la baraja francesa, en concreto el cinco de diamantes, encontramos otra miniatura con la imagen de la *Inmaculada Concepción*

³²² CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *El tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas*. Fundación Caja Rioja, Logroño 1999, 173. Nos remitimos a esta obra para los datos sobre materiales utilizados, tanto de las pinturas como de la joya, así como sobre las reliquias que contiene.

³²³ Lamentablemente, nada se dice sobre el contenido de dichos textos, sin que tampoco en el Museo se sepa sobre qué versan.



Inmaculada Concepción (reverso)

cuyos rasgos recuerdan, en buena medida, los del estandarte de Portillo que estudiamos en su momento: rostro ovalado de finos rasgos, cabellos que apenas si enmarcan la cabeza para caer, en largos mechones rizados, sobre los hombros; cabeza ladeada hacia la izquierda, mientras que el cuerpo se gira hacia la derecha; manos unidas al pecho, etc.

En ambos casos las dos imágenes se recortan sobre un fondo dorado, a modo de resplandor, que las rodea casi por completo, si bien en algunas zonas se limita a perfilar las figuras, haciéndose más intenso alrededor de la cabeza y, en el caso de la *Inmaculada*, incluso parece estar marcado con la corona de estrellas que suele acompañarla. Igualmente, en ambos casos, se ha utilizado un fondo celeste, más plano en el caso de Jesús y con celajes en el de su madre.

Hemos dado a estas pinturas la denominación de miniaturas, ya que si bien hasta finales del siglo XVII este término se reservaba a las pinturas realizadas a gouache sobre vitelas, conociéndose las realizadas sobre otros soportes con el nombre de “pequeños retratos”, con el cambio de siglo se modificó el significado del vocablo miniatura, abarcando a partir de este momento toda pintura delicada de pequeñas dimensiones³²⁴. En este sentido, quizá podamos ver en la realización de esta joya la influencia de Francisco Meléndez, pintor miniaturista del Rey, a quien le unió una relación no sólo profesional sino también de amistad con Francisco Zorrilla; recordemos que Manuela Tagle, su mujer, declaró conocer a Francisco Meléndez desde 1722, precisamente la fecha que hemos dado para esta obra.

Sobre la elección de los asuntos, se ha afirmado que “las dos advocaciones representadas, muy franciscanas -Concepción y Medinaceli- no están embutidas en el relicario por azar y proceden del mismo laminero y convento, atendiendo a

³²⁴ ESPINOSA MARTÍN, María del Carmen: *Op.cit.*

una segura demanda devocional”³²⁵, opinión que no compartimos totalmente, pues si bien estamos convencidos de que, en efecto, la conjunción de ambas imágenes no fue casual, no vemos en ellas advocaciones franciscanas, sino claramente trinitarias, indudable en el caso de *Jesús Nazareno*, al presentarse con el escapulario de la Orden y, también, en el de la *Inmaculada Concepción*, cuyo misterio, como vimos en su momento, era objeto de discusión en estos años, y distintas instituciones estaban especialmente preocupadas en hacer constar su creencia en el, todavía, no declarado dogma.

De hecho, el 22 de agosto de 1712, en la Junta celebrada por los miembros de la congregación de Esclavos de Jesús Nazareno, se acordó que aquéllos “que en adelante se admitiesen por la Congregación a la referida esclavitud, haian de hazer juramento en manos del Secretario que fuese de ella de defender en público y en secreto la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora la Virxen María”³²⁶.

Pensamos, por tanto, que ambas advocaciones tienen una clara resonancia trinitaria y que la joya fue encargada por alguna persona cercana a la Congregación, quizá oriunda de La Rioja, lo que explicaría su posterior entrega a la abadía de Cañas.

Ello justifica, más si cabe, nuestra atribución, pues a las cuestiones estilísticas apuntadas, se añadirían las relaciones de Francisco Zorrilla con los trinitarios, así como los vínculos que mantuvo durante toda la vida con su tierra de origen.

ESTAMPAS PARA LA OBRA “DESAGRAVIO DE LA VERDAD EN LA HISTORIA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA” (1724)

En 1724 veía la luz la obra escrita por fray Diego Mecoleta que, con el título completo de *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de San Benito en España*, se publicó en Madrid por Lorenzo Francisco Mojados, tras haber conseguido la licencia de fray Antonio Sarmiento, general de la congregación de San Benito, el 30 de octubre de 1723, la aprobación por don Luis de Salazar y Castro, el 1 de febrero de 1724, y la licencia de don Baltasar San Pedro Acevedo, en nombre del Consejo de Castilla, el 7 de febrero de 1724³²⁷.

³²⁵ CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *Op.cit.*, 173.

³²⁶ A.H.N.: Clero. Libro 19181.

³²⁷ Fray Antonio Sarmiento fue nombrado años más tarde obispo de Mondoñedo, estando documentado como uno de los clientes de Francisco Zorrilla; de don Luis de Salazar y Castro ya nos hemos ocupado al hablar de la stampa de las *Glorias de la Casa Farnese* y don Baltasar de San Pedro Acevedo, como escribano de cámara del Rey, intervino en el litigio que varios pintores,

El texto escrito por el padre Mecolaeta es un eslabón más en la cadena de controversias mantenidas acerca de la naturaleza del santo eremita y de las prerrogativas del monasterio de San Millán, polémicas que trataremos a su debido tiempo, pues sólo en este contexto podremos entender las estampas realizadas por Zorrilla, que supo dar imagen a los postulados defendidos por el monje benedictino.

El *Desagravio de la verdad* es en realidad una compilación de varias obras; se inicia con una introducción del autor, claramente laudatoria al Santo fundador del monasterio, seguida de una “traducción elegante de la *Vida brauliana de San Millán*”³²⁸, de la traducción de la *Historia de la traslación y milagros de san Millán*, escrita en latín por Fernando, monje de su monasterio, del *Privilegio de los votos del Conde Fernán González, Nobles y Plebeyos de Castilla*, y de la *Historia de la traslación y milagros del señor San Félix presbytero*, escrita por Grimaldo, también conventual en él.

Pero a todo ello Mecolaeta añade cuatro disertaciones, abogando porque san Millán fue monje y abad benedictino, frente a quienes opinaban que únicamente debía considerársele eremita y presbítero³²⁹; sobre el año de su glorioso tránsito, que indica tuvo lugar en el año 574³³⁰; sobre cuál fue su patria, que sitúa en Berceo³³¹ y sobre la antigüedad del real monasterio de San Millán, defendiendo que fue éste el primero en abrazar la regla benedictina en España, frente a los que apoyaban la primacía del de San Pedro de Cardena.

Las opiniones del benedictino no debieron de ser del agrado del historiador, teólogo y sacerdote Juan de Ferreras, pues rápidamente manifestó su opinión contraria a las mismas en el impreso titulado *Adición al capítulo 8 del libro I y respuesta a la disertación 4 del P. Fr. Diego Mecolaeta, predicador*

entre ellos Zorrilla, mantuvieron en la Cámara de Castilla para evitar el monopolio en la actividad de las tasaciones de pinturas, recogido en el correspondiente capítulo.

³²⁸ PEÑA, Joaquín: *Op.cit.*, 98.

³²⁹ Quienes defendían lo segundo, entre otros argumentos, se basaban en que en su lápida sepulcral, san Millán estaba representado únicamente vestido de presbítero, con una cruz bizantina en las manos. FUENTE, Vicente de la: *España Sagrada (de las santas iglesias de Tarazona y Tudela)*. José Rodríguez, Madrid 1866, L, 15.

³³⁰ Entre otras fechas barajadas estaba la del año 578, defendida por ARGÁIZ, fray Gregorio de: *La soledad laureada por San Benito, y sus hijos de las iglesias de España (Obispado de Tarazona)*. Antonio Zafra, Madrid 1675, VII, 128.

³³¹ San Braulio indicaba que fue natural de Vergegium y que se formó con san Felices en el Castrum Bilibium, sin más datos que permitan confirmar qué lugares son éstos, por lo que quienes defienden un origen aragonés, hacen al Santo oriundo de Verdejo, junto a Calatayud, donde se formaría con san Felices (recordemos que Calatayud se levantaba sobre la antigua Bilibilis), ubicando su posterior oratorio en Torrelapaja; la segunda opción, defendida ya por Gonzalo de Berceo, es hacerle natural de Berceo, formarle en el castillo de Bilibio (junto a Haro) y situar su eremitorio en Suso.

*mayor en el real monasterio de Montserrate de Madrid*³³², réplica que quizá no fuera esperada por el monje, quien se lamentaba de que “cuando mas descuidado estaba yo, y mas seguro de que el Doctor Don Juan de Ferreras, bien conocido por su Historia, y por su gran literatura, avria depuesto la duda, que tenia, sobre el Estado Monastico de San Millán ... me puso en las manos, por la de su Page, una Dissertacion intempestiva, acompañada de las dos ultimas Partes de su Historia, y un villete, en que me escribía, que *por averle yo nombrado en la mia tantas vezes, no pudo dexar de darse por entendido*”³³³.

“Aviendose hecho publico, que la ha esparcido en varios pliegos por toda España, con animo sin duda sedicioso”³³⁴, Mecolaeta decidió replicarle, a través de la obra *Ferreras reconvenido* ...³³⁵, donde insistía en las opiniones volcadas en sus “disertaciones”, no haciéndose esperar la reacción de Ferreras, que puede verse en el tomo XV de su *Historia de España* y “volvióle a responder Mecolaeta, en otro folleto más abultado, que intituló *Ferreras contra Ferreras, y Cuña del mismo palo*”³³⁶ en 1728, poniéndose con ello fin a esta disputa³³⁷.

La obra de Mecolaeta incluye cuatro estampas, que sirven para ilustrar gráficamente sus disertaciones, con la figura de san Millán y la urna que contenía sus reliquias, reproduciendo las dos restantes los textos de la piedra ochavada aparecida en el sepulcro del Santo.

³³² Un ejemplar de dicho folleto se encuentra en el archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla, en un libro sin signatura conteniendo manuscritos e impresos varios.

³³³ MECOLAETA, fray Diego: *Ferreras reconvenido sobre el estado monastico de San Millán, discurso apologético*. Tomás Rodríguez Frías, Madrid s/fecha, 4.

³³⁴ Ibidem, 5.

³³⁵ Todo ello sucedió de forma tan rápida que esta réplica se encuadernó aneja al *Desagravio* en uno de los ejemplares de la Biblioteca Nacional (signatura 2/65602, no ocurre lo mismo en los otros dos pertenecientes a dichos fondos) en cuyo lomo, curiosamente, se denomina al texto “*Ferreras convencido*” tal vez con la esperanza, o la certeza, de que la última palabra en esta polémica la tendría el benedictino.

³³⁶ A.M.SMC.: Mss. *Historia de San Millán Presbítero, natural de Verceo en Rioxa, escrita por San Braulio obispo de Zaragoza, vertida en castellano con varias reflexiones críticas y apologéticas por fray Diego de Mecolaeta benedictino, hijo del Real Monasterio de la Cogolla*. En realidad el manuscrito es una historia de los distintos abades y varones ilustres que había tenido el monasterio.

³³⁷ No ocurrió lo mismo con la polémica sobre la patria de san Millán, que se ha dilatado casi hasta nuestros días.

SAN MILLÁN, PATRÓN DE ESPAÑA (1724)



San Millán, patrón de España

La estampa (135 x 83 mm.) precede a la primera página del texto de Mecolaeta y, en la parte inferior, aparece titulada como "*S. Millan Patron de españa*", acompañada de la identificación del autor de la composición "*f.º Zorrilla del.*" y del grabador "*J.º á Palom.º sculp.*"³³⁸.

En el centro de la composición vemos a san Millán, sosteniendo con su mano izquierda el báculo abacial y un estandarte rematado por una cruz³³⁹, mientras que con la derecha señala la viña situada junto a él; de sus labios sale una filacteria con el texto "*EGO PLANTAVI*". La figura se inserta en un escenario de paisaje en el que puede verse una importante construcción, rodeada por una cerca.

Según los postulados defendidos por Mecolaeta y prácticamente admitidos hoy por todos, san Millán había nacido en Berceo (La Rioja) hacia el año 474, y los avatares de su vida los conocemos por la biografía escrita por san Braulio a principios del siglo VII, continuada en versos alejandrinos por Gonzalo de Berceo hacia 1236; por ellos sabemos que san Millán se dedicó en sus años mozos a labores de pastoreo y un día, durante el sueño, sintió la llamada de Dios, pidiéndole se encaminase a los riscos de Bilibio, en las inmediaciones de la villa

³³⁸ Dada a conocer, sin reproducirla, por PÁEZ, Elena (1982): *Op.cit.*, II, 336-337, limitándose a transcribir el nombre de nuestro pintor.

³³⁹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 179, lo llama báculo patriarcal, denominación que no compartimos.

de Haro, y buscarse la compañía de un eremita llamado Felices, quien le admitió como discípulo.

Si bien de los versos de Berceo parece desprenderse que el tiempo que estuvo junto a san Felices fue muy breve, hay que dilatar este periodo de formación, pues lógicamente lleva su tiempo aprender las “reglas y tesoros de salvación”, que según san Braulio componen el programa ascético de un monje: “*conversio morum* o cambio radical de costumbres para poner a Dios en el centro polarizador de la vida ...; *fuga mundi*, renuncia a expectativas seculares, desprecio de apariencias y vanidad, emigración a los bordes de la cultura ...; la práctica de la *lectio* y de la *oratio divina*: asimilación de la palabra de Dios y recurso de ella para la alabanza de Dios ...; la *stabilitas loci*, la estabilidad en un lugar, o perseverancia ...; la *pugna cum daemonis*, guerra particular con demonios personales ... y el *sentire cum Ecclesia*, sentido de iglesia y acatamiento de lo que ella disponga”³⁴⁰.

Concluida su formación, se retiró a unas cuevas del valle de Aidillo, cerca de Berceo pero, al no estar lo suficientemente retiradas del mundo, se adentró en los montes de la sierra de San Lorenzo y durante cuarenta años vivió como anacoreta, abandonando la vida ascética cuando Dídimo, obispo de Tarazona, le nombró preste de su pueblo natal, Berceo, en cuya parroquia ejercería durante trece años granjeándose el favor de sus paisanos y la enemistad de otros clérigos, recelosos de la fama que el Santo iba adquiriendo, tanto por su bondad como por varios milagros por él realizados.

A causa de ello, decidió nuevamente retirarse a las cuevas de Aidillo, si bien poco duró su soledad, pues muy pronto acudieron junto a él Aselo, Citonato, Geroncio, Sofronio y Potamia, levantando en el año 550 un cenobio dúplice, donde permanecería hasta su muerte, acaecida en el año 574.

En los siglos siguientes el hoy conocido como monasterio de Suso se convirtió en centro de peregrinación. En el año 1053 el rey García decidió trasladar las reliquias del Santo a Santa María la Real de Nájera, “pero sucedió que al bajar al fondo del Valle, los bueyes que tiraban de la carreta no quisieron avanzar más. Los reemplazaron por otros bueyes y tampoco quisieron pasar adelante”³⁴¹, por lo que el rey ordenó la construcción de un nuevo monasterio en el valle, conocido como San Millán de Yuso que alcanzaría cada vez mayor prestigio e influencia, no sólo espiritual sino también cultural, política y económica, siendo declarado en diciembre de 1997 Patrimonio de la Humanidad.

³⁴⁰ OLARTE, Juan Bautista: *España en ciernes o la vida de san Millán*. Edilesa, León 1998, 60-61.

³⁴¹ LEJARRAGA, Tarsicio: *Monasterio de Suso: Arte, historia y poesía*. El Najerilla, Nájera 1972, 7.

Pero, si las biografías de san Braulio y de Gonzalo de Berceo fueron la fuente en que se inspiraron los artífices que tallaron los marfiles de la urna de las reliquias, y de los pintores que decoraron el claustro del monasterio de Yuso³⁴², el dibujo de Zorrilla sólo puede entenderse tras la lectura del texto de fray Diego Mecolaeta para el que fue encargado, cuyas palabras introductorias nos dan la clave para una correcta interpretación de la estampa:

“A vos se debe esta obra, por aver nacido en vuestra casa, por averla producido vuestra VIÑA. Puede ser que el bastago parezca adulterino, porque nunca produjo vuestra *viña* fruto enano: pero no es culpable en tierra noble y fecunda, que no aya buque, para tanto jugo, como ministra su virtud, en la planta, ni dexan de ser grandes en el Sol los rayos, porque no quepan sus luzes en la angustia de los ojos.

Fruto es, aunque corto, de aquella *viña* del Dios de los Exercitos que premiò con ella vuestros meritos insignes, dandoosla en inalterable eterna posesión, porque en sus gloriosas conquistas servisteis el empleo de General. Es fruto de la *viña*, que han cultivado muchos nobilísimos Obreros, que conducidos del eco de vuestra voz, à los primeros albores de la Regla Benedictina en Italia, fuisteis el primero que nos enseño su practica *viña*, cuyo zeloso vigilante centinela fue el Naboth segundo, y segundo Moyses Santo Domingo de Silos, que oponiendose à los designios de un Rey, que intentaba saquearla, passò por la violencia de ser arrojado de su casa, exponiendose al riesgo de perder la vida. *Viña* es tan vuestra que aun estando en la gloria, donde no ay frutos, os cuenta tanto desvelos, que avisais à sus colonos quando amenazan algunos grandes peligros. *Viña* es tan feraz, y tan fecunda, que sin menos cabo en su vigor, aun con la anciana edad de casi doce siglos, ha producido para el Cielo muchos Santos: siete à lo menos se veneran en vuestra Iglesia con cultos publicos, colocados en preciosas urnas de plata y oro³⁴³: ha dado a varias Iglesias un Cardenal³⁴⁴, y quarenta y nueve Obispos santos y doctos, y al Orbe literario muchos Escritores eruditos. *Viña* es, que cercasteis con la robusta muralla de la Regla del Patriarca de los Monges San Benito, cuyo muro se ha conservado indemne tan largo tiempo: pero yà por la carcoma de los años, yà por la emulacion de los embidiosos, se vèn en tan antigua cerca algunos grandes portillos, por donde han hecho irrupcion algunas raposas astutas, que en estos tiempos quisieron marchitar vuestras glorias.

Yo he procurado aplicar a su Desagravio la corta facultad de mis fuerças, y espero vèr de mis intentos feliz el logro, si este corto obsequio mereciere la soberana proteccion de vuestro brazo, la qual invoco de todo mi corazon, pidiendoos encarecidamente con David que mireis esta *viña* desde el Cielo, siquiera por ser obra singular de vuestra mano, tapando todos los portillos, y brechas por donde entran à profanarla astutas invisibles y visibles raposas: y defendiendola vigilante centinela, de las invasiones de la emulacion y de la embidia, la proveais siempre Mayoriales proporcionados á su grandeza, que zelen cuidadosos su cultivo, para que se conserve

³⁴² Juan de Espinosa, fray Juan Ricci y José Vejés.

³⁴³ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 200. Indica que estos siete santos son sus discípulos directos: Aselo, Citonato, Geroncio, Sofronio y Potamia, Aurea y Felices. Para ser exactos, los dos últimos no fueron sus discípulos.

³⁴⁴ Ibidem, 200, añade que se trata del cardenal Aguirre.

á gloria vuestra con la virtud, santidad y luzimiento que tuvo, desde que salió de vuestra mano”³⁴⁵.

Pues bien, examinando el dibujo de Francisco Zorrilla, vemos que la imagen de san Millán aparece delante de un imponente edificio religioso, el monasterio de Yuso, de donde parte -perdiéndose hacia el extremo izquierdo de la composición- una cerca que representa la “robusta muralla de la Regla del Patriarca de los Monges San Benito” aludida en la dedicatoria anterior. Tras la cerca, un paisaje montañoso y poblado de vegetación reproduce el del valle donde se asienta el monasterio.

Este fondo se ha realizado con unas incisiones más ligeras y distantes entre sí, favoreciendo con ello la sensación de lejanía y subrayando al mismo tiempo la rotundidad del primer plano, donde vemos al Santo y la viña por él plantada, con unas líneas de incisión más apretadas y profundas, por lo que la plancha lógicamente empapa mayor cantidad de tinta en esta zona, creando unos contrastes de claroscuro que permiten dar profundidad a la estampa y remarcar sus aspectos principales.

En el centro, san Millán, vestido con el hábito benedictino, porta en su mano izquierda el báculo abacial, ilustrando así el título del texto de Mecoleta *Desagravio ... , primer abad del Orden de San Benito en España*, mientras que con su mano derecha señala la viña que crece junto a él, de la que penden cinco racimos alusivos, lógicamente, a los cinco primeros discípulos: Aselo, Citonato, Geroncio, Sofronio y Potamia.

En las palabras introductorias de Mecoleta se hace referencia a que siete santos “à lo menos se veneran en vuestra Iglesia con cultos publicos, colocados en preciosas urnas de plata y oro”, pues efectivamente las reliquias de estos cinco discípulos, así como las de san Felices y santa Oria, se conservaban en San Millán³⁴⁶.

San Sofronio y santa Potamia ya habían muerto cuando san Braulio escribió su *Vida*, siendo enterrados en el monasterio de Suso; santa Potamia fue trasladada a la ermita de Santurde (entre Berceo y San Millán), quizá a causa del decreto del papa Gregorio VII quien en el año 1080 prohibió la existencia de monasterios dúplices³⁴⁷; no obstante el 13 de agosto de 1573, siendo abad fray

³⁴⁵ MECOLAETA, fray Diego: *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de San Benito en España*. Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1724. Palabras introductorias, s/f.

³⁴⁶ Siguiendo a los cronistas benedictinos, que los incluyeron en el catálogo de los santos del monasterio, hemos dado este tratamiento a todos ellos, si bien “nunca fueron canonizados ni tuvieron, por tanto, oficio y misa en su honor, como los tienen las santas Potamia y Auria” (PEÑA, Joaquín (1980): *Op.cit.*, 53).

³⁴⁷ LEJARRAGA, Tarsicio: *Op.cit.*, 9.

Pedro de Medina, “su santo y virginal cuerpo fue llevado solemnemente al Monasterio grande, y colocado en un arca de plata, igual a la de Santa Auria”³⁴⁸.

A la muerte de san Millán, san Citonato le sucedió como abad de Suso, si bien posteriormente se retiró junto a sus compañeros san Aselo y san Geroncio al monasterio de “*Tres Celdas*, en San Cristóbal de Tovía, donde también fue Abad y murió y estuvo enterrado con sus dos compañeros”³⁴⁹, pero en el año 1454, siendo abad don Diego de Vergara, se trasladaron sus reliquias desde dicho monasterio al de Yuso³⁵⁰ y el abad fray Álvaro de Salazar mandó labrar una urna de plata para contener sus restos, donde fueron solemnemente colocados el 12 de noviembre de 1592, siendo abad fray Antonio de Córdoba³⁵¹.

Pero, aparte de las reliquias de los discípulos directos de san Millán³⁵², ya hemos apuntado que también se conservaban en Yuso las de su maestro san Felices, llevadas en el año 1090 desde Bilibio³⁵³ y las de santa Oria, cuya biografía fue escrita por Munio³⁵⁴, por quien conocemos que había nacido en Villavelayo de la Sierra en el año 1042, ingresando en el monasterio en 1051, donde murió el 11 de marzo de 1069, siendo enterrada en Suso, si bien el 5 de junio de 1608 se hizo una urna de plata fabricada por “Don Pedro Sánchez del Castillo”³⁵⁵ y un año más tarde se trasladaron sus restos al monasterio de Yuso, siendo abad fray Diego Salazar, ceremonia que contó con el abad de Nájera como predicador³⁵⁶.

Tal fue la importancia que el monasterio de San Millán daba a las reliquias de estos siete personajes, que sus imágenes, acompañadas de la de san Braulio, biógrafo de san Millán, aparecen adornando el magnífico trascoro de la iglesia de

³⁴⁸ GARRÁN, Constantino: *San Millán de la Cogolla y sus dos Insignes Monasterios*. Diputación Provincial de Logroño, Logroño 1929, 9.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ PEÑA, Joaquín: *Glosas a la “Vida de Santa Oria” de don Gonzalo de Berceo*. Reproducimos por la transcripción que aparece del texto en: www.iespana.es/berceo/oria1.

³⁵¹ PEÑA, Joaquín (1980): *Op.cit.*, 50.

³⁵² No sabemos cuándo tuvo lugar el traslado de las reliquias de san Sofronio desde Suso a Yuso, pues sólo nos consta que tras la colocación del cuerpo de san Millán en su “magnífico relicario, fueron trayendo los abades a este monasterio de Yuso los restos de los santos y santas que con San Millán estaban relacionados, para que le sirvieran al Santo de corte de honor”. PEÑA, Joaquín (Glosas): *Op.cit.*

³⁵³ De san Felices volveremos a ocuparnos al tratar de las últimas obras realizadas por Francisco Zorrilla, a su regreso a Haro.

³⁵⁴ El texto de Munio ya se había extraviado en el siglo XVIII, pues Mecolaeta, al traducir al latín los versos de Berceo, decía que tras haber “examinado todos los códices y pergaminos guardados en los anaques de este archivo, nunca hallé lo que buscaba y tanto deseaba” (PEÑA, Joaquín (Glosas): *Op.cit.*

³⁵⁵ GARRÁN, Constantino: *Op.cit.*, 27. Añade que este arca sirvió de modelo a la realizada para contener las reliquias de santa Potamia.

³⁵⁶ PEÑA, Joaquín (Glosas): *Op.cit.*

Yuso, bellísimas tallas realizadas hacia 1766 por un taller madrileño, atribuyéndose a Juan Pascual de Mena³⁵⁷.

La viña que aparece junto a la figura de san Millán en la estampa estudiada es un claro referente al primer cenobio por él creado, estando por tanto directamente relacionada con el texto de la filacteria que sale de sus labios hacia la viña: “*EGO PLANTAVI*”, ilustrando las disertaciones defendidas por el padre Mecolaeta: que san Millán fue abad de Suso y el primero en introducir la regla benedictina en España.

Como apuntamos anteriormente, innumerables fueron las páginas dedicadas a la defensa y negación de tales disertaciones, controversia en la que se vieron inmersos distintos personajes que ocuparon buena parte de su tiempo en exponer sus argumentos, dejándonos escritas diversas obras de incalculable valor pues, a la vez que sirven para exponer sus ideas sobre la polémica, incluyen noticias muy útiles para la historia.

En el caso que nos ocupa, la opinión de fray Diego Mecolaeta es clara al respecto, pues a la defensa de la primacía de San Millán sobre otros cenobios benedictinos dedicó la obra que incluye la estampa estudiada, plasmación gráfica de sus disertaciones, a favor de las cuales conviene recordar que en el oficio canónico que san Eugenio, arzobispo de Toledo, dedicó a san Millán en el año 650, dice de él que fue “*Qui primus in Hispania Religionem Benedictinam plantavit*”³⁵⁸.

Pero nuestra obra incluye, además, otros dos detalles claramente relacionados entre sí; nos referimos a que el Santo sostiene con su mano izquierda, junto al báculo abacial, un estandarte y que, en la parte inferior de la estampa, figura la leyenda “*S.Millan patron de España*”. Como quiera que ambos pormenores deben de vincularse con los *Votos a san Millán* formulados por el conde Fernán González, a los que deberemos volver a referirnos cuando tratemos de las estampas de la piedra ochavada, hemos optado por tratar el asunto del patronazgo al final de este estudio.

Desde el punto de vista compositivo, la estampa encaja con otros trabajos de nuestro pintor: se trata de una obra simétrica, en la que destaca lo monumental de la figura protagonista que ocupa la mayor parte del espacio; si bien parece que ha dado mayor peso a la zona de la derecha, al estar allí situados el edificio y la viña, el resultado en modo alguno queda descompensado, pues el estandarte ondea precisamente hacia la izquierda, subrayándose este sentido por la inclinación de la

³⁵⁷ PEÑA, Joaquín y OLARTE, Juan Bautista: *Monasterio de Yuso*. Edilesa, León 1998, 34.

³⁵⁸ GARRÁN, Constantino: *Op.cit.*, 19. San Eugenio había sido monje en el convento benedictino de Santa Engracia y, posteriormente, arcediano con san Braulio en Zaragoza.

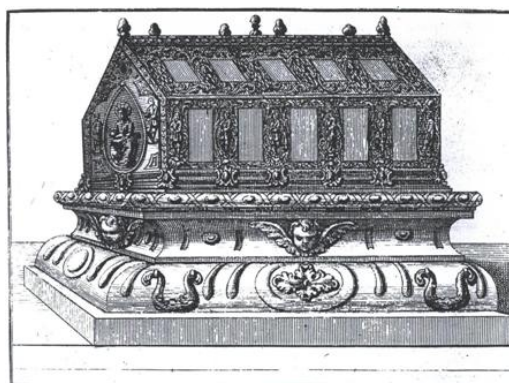
cabeza del Santo, así como por la dirección de su mirada, con lo que la parte de la izquierda de la estampa, en principio más vacía, gana protagonismo.

Para concluir, y como dato anecdótico, sólo nos queda añadir que la estampa de *San Millán* sirvió para ilustrar el calendario editado por el Centro Riojano de Madrid el año 1999³⁵⁹, tras ser coloreado por la imprenta que lo publicó:



Calendario del Centro Riojano de Madrid, año 1999

URNA DE LAS RELIQUIAS DE SAN MILLÁN (1724)



Urna de san Millán

La estampa (120 x 160 mm.) se inserta entre las páginas 302 y 303 y no lleva firma alguna que permita identificar al autor de la composición ni al grabador aunque, lógicamente, al estar realizada para el texto de Mecoleta que estamos estudiando, creemos que la atribución a Francisco Zorrilla y a Juan Bernabé Palomino no ofrece duda alguna.

³⁵⁹ Queremos agradecer, in memoriam, a J.Manuel Rodríguez, Manolo, miembro de la cofradía de Nuestra Señora de la Vega de Haro, habernos informado de la existencia de este calendario.

Como apuntábamos páginas atrás, a la muerte del Santo fundador, su cuerpo fue enterrado en Suso que, muy pronto, se convirtió en centro de peregrinación para quienes acudían a venerar sus reliquias, multiplicándose las prebendas, donaciones y concesiones regias a favor del monasterio.

En el año 1030, acudió al lugar Sancho el Mayor, rey de Navarra, ordenando construir una rica

“urna, quaxada de pedreria, cubierta de medallas de marfil, en que està gravada la Vida de San Millàn, que está allí ... tiene vara y media de largo y cinco sesmas de alto. En el frontispicio está una gran medalla del Salvador sentado, de dos dedos de relieve, en el qual están los bordes quaxados de rubíes, esmeraldas, diamantes, perlas y gran variedad de pedreria”³⁶⁰.

Años después, su hijo don García, en acción de gracias tras la conquista de Calahorra, mandó que con los bienes ganados en la batalla se levantase un templo en honor de Santa María, en la vecina Nájera; una vez erigida la iglesia, y a fin de incrementar sus riquezas y adornos, decidió llevar allí “todos los santos cuerpos de la comarca”, acudiendo en 1053 a Suso con intención de trasladar la urna a Nájera, lo que, como vimos, no pudo llevarse a cabo al chocar con la voluntad del Santo que no quería “escapar de sus tierras”³⁶¹.

La sobrenatural voluntad motivó que el rey ordenase la construcción del monasterio de Yuso, donde finalmente la urna fue depositada el 26 de noviembre de 1067³⁶², escena que vemos en la pintura del siglo XVII que forma parte del banco del retablo de *San Millán en la batalla de Simancas* situado a los pies de la iglesia del monasterio, en el lado de la epístola:



Traslado de la urna de san Millán (anónima)

³⁶⁰ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 302-303. En las páginas siguientes se hace una descripción detallada de las distintas escenas que aparecían en las placas de marfil que adornaban la urna.

³⁶¹ LEJARRAGA, Tarsicio: *Op.cit.*, 7.

³⁶² MECOLAETA, fray Diego: Los datos aparecen en la traducción de la *Historia de la traslación y milagros de San Millán, escrita en latín por Fernando, monge de su Monasterio*. (1724), *Op.cit.*, 92-109.

Desde esa fecha, los restos de san Millán estuvieron custodiados en Yuso, acompañados por las reliquias de los otros siete santos vinculados al monasterio, formando, como vimos, una “guardia de honor” en torno al fundador, situación que duró hasta la aciaga noche del 20 al 21 de diciembre de 1809, cuando el edificio fue asaltado por las tropas francesas quienes, allí mismo, fundieron los metales preciosos con que estaban construidas las urnas, llevándose un tesoro formado por “40 arrobas de plata, oro y piedras preciosas” amén de la *Virgen de las Batallas* y otras muchas alhajas³⁶³.

Pero la urna no sólo era oro y pedrería, sino que estaba adornada con veinticuatro marfiles, con diversas escenas de la vida del Santo. A este tenor, debemos hacernos eco del error existente en la estampa reproducida, donde aparecen perfiladas diez placas, cuando debería haber once, defecto observado ya en el momento de su publicación y subrayado por el propio Mecolaeta quien, llevado por el rigor que lo caracteriza, nos informa que

“la damos estampada como ella es, para que sean los ojos testigos de la verdad, aunque con el defecto del dibuxo, porque debiendo tener en el orden de arriba seis medallas, no tiene mas que cinco”³⁶⁴.

Dado que los franceses no buscaban más que el oro y las gemas, desecharon los marfiles al no darles valor alguno, por lo que en su mayor parte aparecieron tirados, algunos hechos pedazos. De hecho, cuando los monjes regresaron a Yuso el 21 de diciembre de 1813 no quedaban más que catorce placas, con las que intentaron reconstruir el arca antigua³⁶⁵, situación que duraría hasta la noche del 24 al 25 de agosto de 1931 en que fueron incautados y llevados al Museo Arqueológico Nacional, donde estarían hasta 1944, cuando se montaron en una nueva urna de plata sobredorada y llevados de nuevo al monasterio de San Millán de la Cogolla, en Yuso³⁶⁶.

Desde el punto de vista técnico, poco tenemos que añadir sobre lo comentado en la estampa anterior, al tratarse de la mera reproducción de un objeto, si bien, examinando las cabecitas de querubines que decoran el pedestal, vemos una gran semejanza con otros dibujos realizados por Zorrilla, concretamente con el adorno de la tarjeta en la estampa de *Fray José de san Benito* cuyo estudio acometeremos más adelante.

³⁶³ GARRÁN, Constantino: *Op.cit.*, 65.

³⁶⁴ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 302.

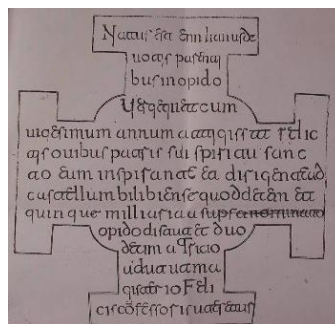
³⁶⁵ PEÑA, Joaquín y OLARTE, Juan Bautista (1998): *Op.cit.*, 43.

³⁶⁶ Ibidem, 42. CEGARRA PÉREZ, Joaquín: *Vida e historia de San Felices de Bilibio*. Equipo Harense de Historia, Haro 1990, 89.

PIEDRA OCHAVADA DEL SEPULCRO DE SAN MILLÁN (1724)



Piedra ochavada (anverso)



Piedra ochavada (reverso)

Las estampas se insertan entre las páginas 230 y 231 (anverso, 260 mm. en cuadro) y 320 y 321 (reverso, 206 mm. en cuadro); fray Diego Mecolaeta nos facilita en su obra la lectura de las inscripciones que en la piedra aparecen. En el anverso, puede leerse el siguiente texto, escrito en letras “mayúsculas u unciales” en disposición espiral, saliendo del centro del octógono:

“Purgatissimi, apostolocique viri AEmiliani³⁶⁷ Corpus hic humatum iacet, qui post quam eremiticam vitam multis annis egit, tandem Monasticam professus SUB REGULA ADMIRABILIS BENEDICTI, curam gerens Abbatialem obijt in Domino, clarus miraculis, & Prophetiae³⁶⁸ spiritu. Era DCXII”³⁶⁹.

Por lo que respecta al reverso, el texto aparece escrito en caracteres “góticos”, inscrito en el interior de una cruz y donde se indica:

“Natus est AEmilianus³⁷⁰ devotis parentibus in Oppido Vergegij; & cum vigesimum annum attigisset, relictis ovibus patris sui, Spiritu Sancto eum inspirante & dirigente, ad Castellum Bilibiense, quod decem & quinque milliaria à supra nominato Opido distat & duodecim à Trititio, adjit, ut magisterio Felicis Confessoris uteretur”³⁷¹.

Las dudas sobre la autenticidad del hallazgo debieron de circular desde muy pronto, pues el propio Mecolaeta se queja en su obra de que algunos consideran que este epitafio “no es tan antiguo, que alcançasse los siglos VI ni VII, presumiendo, que la Piedra referida se incluyó en el sepulcro en tiempo del

³⁶⁷ La “A” y la “E” están unidas.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 230.

³⁷⁰ La “A” y la “E” están unidas.

³⁷¹ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 320.

Rey Don Sancho el Mayor quando exhumò de èl las Reliquias de N.P.S.Millán”³⁷².

Al parecer, estamos ante una invención de principios del siglo XVII cuando los monjes declararon haber encontrado la piedra en el sepulcro del Santo, ya que sus inscripciones parecían resolver “todos los puntos en litigio sobre la patria y naturaleza del san Millán sobre el que escribiera san Braulio”³⁷³.

¿Qué motivos pudo tener el monasterio para urdir una trama semejante?. En nuestra opinión, quizá para justificar, y mantener, el poder económico y político alcanzado en los siglos precedentes, sobre todo tras los llamados *Votos de San Millán*, cuya autenticidad, cuestionada durante muchos años, hoy parece no tener dudas, llegando a ser definido por varios autores como falsificación o fraude.

Para explicar las razones que llevaron a esta situación, debemos retroceder a la primera de las estampas que ilustran el texto de Mecoleta, reproduciendo la imagen de San Millán, en cuyo estudio dejamos pendientes dos elementos que en ella aparecían: el estandarte que sostiene el Santo, junto al báculo abacial, y la inscripción que le llama “*Patrón de España*”.



San Millán (detalle)

En el detalle de la estampa vemos al Santo sosteniendo con su mano izquierda un estandarte, rematado por una cruz, ondeando al viento. Como bien intuyeron cuando la colorearon para imprimir el calendario mostrado, hay en él

³⁷² Ibidem, 230-231.

³⁷³ OLARTE, Juan Bautista (1999): *Op.cit.*, 118. Buen conocedor de los secretos del monasterio, no duda en afirmar que el artífice de la leyenda de la piedra ochavada no fue otro que fray Andrés de Salazar, autor de la *Historia de Nuestro Glorioso Padre San Millán, Monge y Abbad de la Orden de San Benito, y Patrón insigne de España, y de esta su observantisima cassa. Recopilada de los libros góticos y otros no góticos, pero muy antiguos y de otras escrituras de su archivo*, cuyo manuscrito, de 1607, se conserva en Yuso.

una cruz de gules sobre campo de plata y se trata de un elemento bélico: es un estandarte de guerra.

La también conocida como cruz de san Jorge³⁷⁴, y más correctamente denominado estandarte de la Resurrección³⁷⁵, es una “bandera blanca, larga y ondeante, con una cruz en el centro, es el símbolo cristiano de la victoria sobre la muerte”³⁷⁶. Tiene su origen en la visión de Constantino el Grande cuando, antes de enfrentarse a su rival Majencio, tuvo “una manifestación celestial, una luz brillante en la cual vislumbró a la cruz o al monograma de Cristo ..., posteriormente cuando el emperador reflexionaba respecto del evento le fue claro que la cruz llevaba la inscripción *HOC VINCES*”³⁷⁷, por lo procedió a sustituir, en el lábaro imperial, la imagen del emperador por la cruz.

Utilizado posteriormente por diversos reyes y emperadores cristianos, se difundió a partir de la II cruzada, cuando el papa Eugenio III, promotor de la misma, entregó hacia 1145 a la orden militar del Temple el hábito que les distinguiría: una túnica blanca³⁷⁸ con una cruz roja pintada. Muy pronto, la enseña se repitió no sólo en sus ropajes, sino también en escudos, estandartes, velas de sus navíos, etc., hasta el punto de sustituir en la práctica a la bandera de la Orden, blanca y negra.

A partir de este momento, su uso se extendió sobremanera, adquiriendo un significado de triunfo sobre la muerte, el pecado y la herejía; resumiendo, de victoria de la fe cristiana, por lo que no es de extrañar que desde fechas muy tempranas acompañe a la figura de Cristo en escenas de su Resurrección; citemos como ejemplos el *Noli me tangere* pintado por Giotto en la capilla Scrovegni de Padua (1303-1304), *La incredulidad de santo Tomás* de Nicolo Giacomo (hacia 1370), los grabados realizados por Durero pertenecientes a las series Pasión Grande y Pasión Pequeña con las escenas de *La bajada a los infiernos* y la *Resurrección* (1510 y 1512 respectivamente) o, en el arte español, la escena de la *Resurrección*, del retablo del monasterio de Sixena (h. 1360), el *Noli me tangere*, del convento de Santa Clara de Tordesillas, realizado por Nicolás Francés en 1430, la *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, del retablo de la Crucifixión de la valenciana iglesia de San Nicolás, obra de Vicente Macip y Juan de Juanes (hacia 1530), o los múltiples ejemplos en que el Cordero apocalíptico sujeta con sus patas delanteras un estandarte semejante, con la particularidad de que, sobre todo en las obras más antiguas, puede apreciarse en algunos casos una inversión de los colores, es decir, la cruz blanca sobre fondo rojo, como por ejemplo, la

³⁷⁴ Convertida en la bandera de Inglaterra desde el año 1222, nos preguntamos si sería llevada por Ricardo, el rey inglés, a su regreso de Tierra Santa.

³⁷⁵ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 35.

³⁷⁶ HALL, James: *Op.cit.*, I, 104.

³⁷⁷ HERBERMANN, Charles G. y GRUPP, Georg: *Enciclopedia Católica*. Online Edition 1999.

³⁷⁸ Eugenio III era monje cisterciense.

Resurrección del retablo de los Gozos de la Virgen, de Pere Nicolau (h. 1398) del Museo diocesano de Vitoria.

Pero esta misma simbología le hace ser atributo de varios santos guerreros, como san Ansano, patrón de la ciudad de Siena³⁷⁹, san Jorge, del que tenemos un bellissimo ejemplo en el grabado realizado por Durero en 1508³⁸⁰, san Miguel (la tabla del citado retablo de la Crucifixión), así como de Santiago y san Millán, en las escenas que los representan combatiendo junto a los cristianos durante la Reconquista.

No creemos que sea casual que, salvo en el caso de san Miguel, en el resto de las hagiografías se narre el episodio de una aparición sobrenatural, para prestar su ayuda a los ejércitos cristianos, similar en todos los casos: a lomos de una blanca cabalgadura y enarbolando un estandarte bélico, y que los hechos sucediesen casi de forma simultánea. En nuestra opinión, ello debe verse en el contexto histórico de los terrores en torno al año 1000, en un mundo confuso y fragmentado por la guerra, por lo que parece lógico que estas apariciones tengan un carácter apocalíptico: “En esto vi el cielo abierto, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba montado sobre él se llamaba Fiel y Veraz, el cual juzga con justicia, y combate” (Ap 19, 11).

En el caso concreto de san Millán, varias fueron las veces que intervino a favor de los ejércitos cristianos, pues “se apareció visiblemente armado, y peleó contra los Moros en las batallas de Symancas, Hazinas, Calahorra y Algeziras”³⁸¹, imagen que pensamos tiene su origen en Gonzalo de Berceo, quien en la *Vida de San Millán de la Cogolla*, habla de la aparición conjunta de Santiago y san Millán, dedicándoles los siguientes versos:

“Mientre en esta dubda sedién las buenas gentes
asuso contra'l cielo fueron parando mientes;
Vi[di]eron dues personas fermosas e luzientes,
mucho eran mas blancas qe las nieves rezientes. (437)

Vinién en dos cavallos plus bl[an]cos que cristal,
armas quales non vío nunca omne mortal;
el uno tenié croça, mitra pontifical,
el otro una cruz, omne non vío tal. (438)

³⁷⁹ HALL, James: Op.cit., I, 68.

³⁸⁰ Al ser patrón de Aragón y Cataluña, son muy frecuentes en estas zonas las representaciones de san Jorge portando el estandarte de la Resurrección, al haberse aparecido en la batalla de Alcoraz (1096) “con Cruces rojas en los pechos y escudos, divisa de todos los que en aquel tiempo defendían y conquistaban la tierra Santa” (*La batalla de Alcoraz según Diego de Aínsa*, 1619).

³⁸¹ HIDALGO DE TORRES Y LA CERDA, Domingo: *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus Santos y Santuarios*. Juan García Infanzón, Madrid 1701, 502.

Avién caras angélicas, celestial figura,
descendién por el áer a una grand pressura
catando a los moros con turba catadura,
espadas sobre mano, un signo de pavura. (439)

El que tenié la mitra e la croça en mano,
essi fue el apóstol de san Ju[h]an ermano;
el qu[i] la cruz tenié e el capiello plano,
essi fue sant Millán el varón cogollano” (447)³⁸².

Si antes decíamos que no creíamos casual que estas apariciones surgieran en un momento tan confuso y terrible como el del año 1000, tampoco pensamos que se deba al azar que la representación apocalíptica de san Millán comience en el siglo XIII. No olvidemos que de los doce *Comentarios al Apocalipsis* conservados, los *Beatos*, tres proceden o se relacionan con el escritorio del monasterio de San Millán, por lo que sus monjes debían de estar sumamente familiarizados con el texto bíblico, contribuyendo notablemente a su difusión y, precisamente, en la lámina IV del código 33 de la Real Academia de la Historia, conocido como *Beato de San Millán*, figuran las inscripciones “Hoc signo tuetur pius” y “Hoc signo vincitur inimicus”³⁸³, haciéndose eco de las palabras que Constantino percibió en su visión, y todo ello se estaba escribiendo “quizás unos pocos años antes del milenio, en los aciagos días en que Almanzor atacó con furia y repentinamente a la Rioja”³⁸⁴, siendo la causa de la intervención milagrosa del Santo.

En este contexto se formó Gonzalo de Berceo, por lo que no es de extrañar que, aparte de glosar la *Vida* de san Millán escrita por san Braulio, la completase añadiendo los votos de los castellanos al Santo, y que también se deba a su mano un poema mucho menos conocido y divulgado: *De los signos que aparesçeran ante el Juicio Final*, existiendo un paralelismo entre algunos de estos signos y los que precedieron a la batalla de Hacinas, según el texto que se incorpora al libro de Mecolaeta³⁸⁵:

“Vimos en estos tiempos unos signos tan fatales en el Cielo, que creimos era llegado yà el día del juicio. Era la era de 972. día viernes 19. de Julio, perdiò el Sol toda su luz, obscureciendose por espacio de una hora. Miercoles 13. de Octubre repararon muchos una estraña palidez en el Sol. Veianse en el Cielo muchos fatales cometas à la parte del Mediodia, y una puerta de horribles llamas, por donde salian

³⁸² DUTTON, Brian: *La “Vida de San Millán de la Cogolla” de Gonzalo de Berceo*. Tamesis Books, Londres 1967, 150-152.

³⁸³ *Beato de San Millán*. Facsímil Testimonio, Torrejón de Ardoz, 2002.

³⁸⁴ SAUGNIEUX, Joël: “Berceo y el Apocalipsis”. *III Jornadas de estudios Berceanos*. IER, Logroño 1981. Citamos por el texto publicado en geocities.com/urunuela32/saugnieux/apocalipsis.

³⁸⁵ El 19 de julio de 939 hubo un eclipse de sol prácticamente total, lo que justificaría científicamente los signos descritos en las crónicas y textos literarios. Si bien la fecha coincidiría con la batalla de Simancas y no con la de Hacinas, es una prueba más de la confusión existente entre las apariciones de ambas batallas.

fulminantes estrellas, blandiendo su curso hacia la parte de Africa, con cuyo aspecto estaba horrorizada la tierra: y demàs de esto, soplabá un ayre tan ardiente, que consumiò y quemò una gran porcion del pais. Atonitos y amedrentados todos con señales tan funestas, procuramos acogernos à la sombra de la divina piedad con la mas reverente submission”³⁸⁶.

¿Cuándo surge la imagen apocalíptica de san Millán?. No podemos concretarlo pero, casi con seguridad, tras los versos de Berceo, donde se describe ya su aparición milagrosa montado en un blanco corcel y con la cruz en la mano; es verdad que no se indica cómo era la cruz y si se acompañaba o no de una bandera o estandarte, pero en el mismo siglo XIII, el *Poema de Fernán González* (1251-1258) es más explícito; en el capítulo IX, dedicado a la victoria de Hacinas, trata de “la aparición en sueños de san Pelayo y san Millán”, cuando le anunciaron

“Otros vernan y muchos commo en una vision
en blancas armaduras, angeles de Dios son;
traera cada uno la cruz en su pendon:
moros, quando nos vieren, perdran el coraçon. (411)

...
Non quiero mas dezir: lieva dend’, ve tu via.
¿Quieres saber quien trae esta mensajeria?
Millan soy yo por nonbre, Jesucristo me enbia,
durara la batalla fasta terçero dia. (418)³⁸⁷.

A mediados del siglo XV, en la *Compilación de los milagros de Santiago*, redactados por Rodríguez de Almela antes de 1481, al recoger la intervención de san Millán junto a Santiago en la batalla de Hacinas³⁸⁸, se refiere a que les

³⁸⁶ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 128-129.

³⁸⁷ Citamos por la edición de la Biblioteca virtual Cervantes. El poema recoge también “el prodigio espantoso” que se apreció en el cielo poco antes de la batalla, con una descripción similar a la de los *Signos* de Berceo; curiosamente, según este poema, aunque son san Pelayo y san Millán quienes protagonizaron el mensaje onírico al Conde, fue Santiago quien se aparece en la batalla.

³⁸⁸ Hemos encontrado cierta confusión en los autores consultados entre la aparición en la batalla de Hacinas (938) y la de Simancas (939); por ello, aunque se haya sintetizado afirmando que cuando san Millán se representa solo se trata de la batalla de Hacinas y, si está con Santiago, es la de Simancas (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”. *VII Jornadas de Arte y patrimonio regional. El pintor fray Juan Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. I.E.R., Logroño 2002, 41), esta distinción no es fija en todos los casos, al situar en Simancas representaciones en que sólo vemos a san Millán. La confusión existe incluso en obras de siglos pasados (quizá por la proximidad cronológica entre ambas batallas). Por nuestra parte, preferimos hablar de la aparición de ambos Santos en la batalla de Hacinas, siguiendo los textos de Berceo y del monje Fernando. Como ejemplo de la confusión existente, tenemos la obra de fray Martín Martínez, donde dice que la aparición tuvo lugar en Hacinas mientras que la estampa que se inserta se titula *San Millán en la batalla de Simancas* (MARTÍNEZ, fray Martín: *Apología por S.Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*. Juan de Mongastón, Haro 1632 y (2ª edición) *Apología por S.Millán de la Cogolla, patrón de las Españas, monge de la Orden del Patriarca de las Religiones S.Benito*. Madrid 1643).

acompañó “muy grand conpañia de angeles que les parecia que venian todos armados de armas blancas con pendones blancos, en ellos cruces coloradas”³⁸⁹.

Es cierto que éstas son las armas descritas para Santiago pero, al presentarse junto a san Millán, parece lógico pensar que ambos eran portadores de la misma bandera; de hecho, el estandarte blanco con la cruz roja forma parte del primitivo escudo del monasterio de San Millán, por lo menos desde 1554, al aparecer su relieve en la puerta procesional, que lleva inscrita esta fecha³⁹⁰:



Escudo del monasterio de San Millán de la Cogolla

En la *Apología por N.P.S.Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*, de fray Martín Martínez en 1632, con una segunda edición en 1643, se incluyen varias estampas en las que san Millán sostiene el citado estandarte³⁹¹ y en la que se dice que “Santiago y San Millán se aparecieron en compañía de muchos cavalleros armados con señales de Cruces en los pechos, contra el Rey Almançor en la famosa batalla de Azinas”³⁹².

Fray Juan Ricci, en la magnífica obra de *San Millán matamoros* que realizó para el altar mayor de la iglesia de Yuso (1653-1656) no arma al Santo más que con la espada flamígera, si bien el ejército cristiano que se despliega a su espalda sí lleva estandartes y aunque no se aprecie claramente en ellos las cruces, están realizados en tonalidades blancas y rojas; asimismo, no creemos casual que los arneses sean precisamente rojos y que aparezcan, cruzados, sobre el blanco de la cabalgadura.

³⁸⁹ TORRES FONTES, Juan: *Compilación de los milagros de Santiago, de Diego Rodríguez de Almela*. C.S.I.C., Murcia 1946, 23.

³⁹⁰ El escudo actual del monasterio varía sobre el reproducido; en él aparece un dragón, que yace derrotado por el estandarte que lleva clavado en su cuerpo flanqueado por un brazo con hábito monacal empuñando una espada y, al otro lado, dos o tres cabezas de moros. Al parecer, este escudo ya se encuentra en la silla que ocupaba el abad de San Millán, en la sillería del monasterio de San Benito de Valladolid, realizado por Andrés de Nájera en 1525 (PEÑA, Joaquín (1980): *Op.cit.*, 159).

³⁹¹ MARTÍNEZ, fray Martín: *Op.cit.*

³⁹² Ibidem, 39 (citamos por la 2ª edición).

Sí aparece, en cambio, en el relieve que decora la entrada al monasterio de Yuso, obra de Diego de Lizarraga (1661)³⁹³:



Relieve del monasterio de San Millán de Yuso

Además, la iglesia de Yuso conserva otros lienzos con *La aparición de san Millán en la batalla y asalto de Simancas* y *La aparición de san Millán en la batalla de Hacinas* en los que el Santo sí porta el estandarte estudiado, siendo muy similar la última de estas representaciones con el grabado de fray Martín Martínez anteriormente citado y en el que su autor ha recogido los prodigios que pudieron verse en el cielo³⁹⁴.



San Millán en la batalla y asalto de Simancas

³⁹³ PEÑA, Joaquín y OLARTE, Juan Bautista (1998): *Op.cit.*, 9.

³⁹⁴ Constantino Garrán (*Op.cit.*, 75) atribuye la primera de estas obras a Juan de Espinosa y haría pendant con el lienzo del altar situado en el lado del evangelio, donde se representaba *La aparición de Santiago en Clavijo*. Esta misma denominación es la dada por Jovellanos cuando describe los cuadros situados en el trancoro: en el lado del evangelio *La batalla de Clavijo* y *Santiago venciendo los moros* y, en el de la epístola *San Millán en la de Simancas* en el mismo empleo. (VV.AA. (Jovellanos): *Op.cit.*, 81; el erudito estuvo en San Millán del 22 al 26 de mayo de 1795). El profesor Gutiérrez Pastor atribuye la obra a un pintor del círculo de Bartolomé Román, titulándolo como *San Millán en la batalla de Hacinas* (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: “La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla”. *Cuadernos de investigación histórica* X, 2. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1984, 134 y 144 (reproducción). Igualmente recoge una *Aparición de San Millán y Santiago en la batalla de Simancas*, que no reproduce, cuyo estilo relaciona con el del pintor Pedro Ruiz de Salazar (Ibidem) y que pensamos puede corresponder a la última de las obras que hemos recogido.



La aparición de san Millán en la batalla de Hacinas

Es obvio que el padre Mecolaeta, como buen estudioso de la historia de la orden benedictina, lógicamente conocería los motivos por los que el Santo fundador portaba dicho estandarte; de hecho, cuando encargó a Francisco Zorrilla el dibujo que debía ilustrar su texto, no olvidó decirle que la figura debía sostener este objeto con su mano. Es más, nos atrevemos a decir que haría especial hincapié en recordárselo, al ser atributo del Santo por su participación en varias batallas y, precisamente, por su intervención en ellas es por lo que san Millán fue declarado patrón de España, como se hace constar al pie de la estampa.

El origen del patronazgo de san Millán se remonta al momento mismo de su canonización,

“hacia el año 634, entre el cuarto y el quinto concilio de Toledo, cuando se inicia el calendario de santos propios de la liturgia hispana [... *donde se llama a san Millán*] padre y patrón, atleta, médico, semejante a los profetas en sus carismas, a los apóstoles en el poder de hacer milagros, a los mártires en su mortificación [...] Es, pues, San Millán el primer patrón que ha tenido España. Patrón en el sentido de padre, es decir, de modelo y de protector. Después habrán venido otros patronos [...] Pero a nuestro San Millán no se le puede negar la primacía de su reconocimiento. Al menos la primacía en el tiempo”³⁹⁵.

En el siglo X se confirmó su patronazgo, pues en varios de los documentos de concesión de privilegios regios³⁹⁶, se le denomina patrón, por ejemplo en las donaciones realizadas por el rey García Sánchez I (925-970) o en la de exención de toda jurisdicción civil y episcopal que figura en el documento de consagración de la basílica de Suso, el 14 de mayo de 929, siendo denominado “Rector piisimo

³⁹⁵ PEÑA, Joaquín y OLARTE, Juan Bautista (1998): *Op.cit.*, 4-5.

³⁹⁶ Para un conocimiento más amplio de los distintos privilegios obtenidos, remitimos a la obra de GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel: *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla. S.X a XIII*. Universidad de Salamanca, Salamanca 1969, donde se enumeran las donaciones recibidas.

de toda Iberia” por el rey Alfonso VI en la visita que hizo a Suso el año 1074, y “nuestro patrono” por Fernando III³⁹⁷.

Pero es en el siglo XIII cuando se fraguó la leyenda más discutible en la historia del monasterio, pues la “invención” de la piedra ochavada vino a sumarse a una anterior: la de los llamados *Votos de San Millán*³⁹⁸.

Como indicamos más arriba, Gonzalo de Berceo añadió al texto de san Braulio unas estrofas dando cuenta de los votos legendarios de Fernán González; según cuentan las crónicas, Abderramán III había reunido un numeroso ejército y atacado el reino de León, por lo que el rey Ramiro II pidió ayuda a castellanos y alaveses para hacerle frente y, para garantizarse la ayuda divina, ordenó que todas las regiones y provincias de su reino “contribuyessen por via de feudo à la venerable Iglesia del Apostol Santiago, à quien reconocia por Capitan, Gefe y Protector de toda España”³⁹⁹. El conde Fernán González estimó que también los castellanos

“debíamos venerar con otra tal oblación el Monasterio de San Millán [... por lo que] ordenamos y establecimos por via de Privilegio, que todas las tierras de nuestra Dominacion, como abaxo irán divididas, empezando desde el Rio Carrion, paguen y deban pagar este voto y donación al Monasterio de nuestro Patron referido”⁴⁰⁰.

De esta forma, todo el territorio comprendido desde el río Carrión hasta el Arga, y desde la sierra de Araboya hasta el mar de Vizcaya pasaba a ser tributario del monasterio de San Millán⁴⁰¹.

Si los *Votos* supuestamente se pronunciaron en el siglo X, no fue hasta el XIII cuando se divulgaron y no puede ser fruto de la casualidad que esta difusión sea coincidente con un periodo en el que el monasterio pasaba por una crisis económica, quizá porque los territorios sufragáneos comenzaron a cuestionarse su veracidad; de hecho, se ha afirmado que debieron “insertarse en el Becerro Galicano (donde hoy se encuentra) después de 1201”⁴⁰². En cualquier caso, lógicamente el monasterio reaccionó no sólo con la divulgación de los versos de Berceo sino, además, consiguiendo su confirmación papal, por “bula especial de

³⁹⁷ PEÑA, Joaquín (1980): *Op.cit.*, 65, 69.

³⁹⁸ Si bien recogemos las dudas que han surgido sobre la veracidad de los *Votos*, también parece lógico pensar que si bien su escritura fue “falsificada despues del siglo XII, no hubiera sido aceptada si no hubiera venido á convertir en derecho un hecho preexistente” (FUENTE, Vicente: *Op.cit.*, 10).

³⁹⁹ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 130-131.

⁴⁰⁰ Ibidem, 131-132. ARGÁIZ, fray Gregorio: *Op.cit.*, 171, añade que el rey don García Sánchez de Navarra hace los *Votos* junto al conde Fernán González.

⁴⁰¹ YEPES, fray Antonio de: *Crónica General de la Orden de San Benito* (1619). Edición de Justo Pérez de Urbel. Biblioteca de Autores Españoles nº 123. Atlas, Madrid 1959, 65.

⁴⁰² SAUGNIEUX, Joël: *Op.cit.*

Innocencio III, quien manda, baxo de excomunion y graves penas, que todos los paguen” y real, al ser avalados por Fernando III el Santo el 12 de junio de 1262⁴⁰³.

Es de suponer que, aunque acatada, la orden no debió de ser bien recibida por quienes debían pagar este tributo y la discusión sobre la veracidad de los *Votos* perviviría en los siglos siguientes.

Tras la unificación de Castilla y León, parecía que se había impuesto el patronazgo único de Santiago, pero los castellanos continuaron considerando como propio a san Millán, consiguiendo que el rey Felipe II confirmara de nuevo el privilegio de los *Votos*, el 27 de abril de 1583⁴⁰⁴.

En el siglo XVII hubo un amplio debate sobre el patronazgo ejercido por varios Santos, sobre todo a partir de 1617 cuando los carmelitas descalzos intentaron que santa Teresa fuera declarada patrona junto a Santiago⁴⁰⁵; Quevedo intervino en la polémica, defendiendo una postura contraria a la Santa de Ávila, enumerando varios santos con igual o mayor mérito que ella, entre ellos san Millán que “ha peleado y vencido tantas veces, apareciéndose en las batallas como Santiago y casi en competencia del número de sus apariciones y victorias”⁴⁰⁶.

Este hecho debió de servir de detonante a cronistas y escritores benedictinos para defender el patronazgo de san Millán, multiplicándose las afirmaciones en este sentido: “es tenido este Santo por Patron de España, juntamente con el Apostol Santiago, por averse aparecido con èl, y sin el; en diferentes batallas”⁴⁰⁷; “es llamado Patron de Espana, y se tiene con èl mucha devocion en todas partes”⁴⁰⁸; “desde siempre san Millán ha sido llamado patrón de España por haberla librado de los moros y por haberla ilustrado con sus milagros y virtudes. A su monasterio se le da el título de mayor, ya que fue fundado por él, es cabeza de otros muchos y es el más importante de España por antigüedad, por santidad, por hacienda y por la frecuencia de milagros”⁴⁰⁹.

⁴⁰³ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 135.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Santiago, patrón de las Españas”. *Catálogo de la exposición “Santiago. La Esperanza”*. Palacio de Gelmírez. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1999, 125.

⁴⁰⁶ Citado por PEÑA, Joaquín (1980): *Op.cit.*, 71.

⁴⁰⁷ ÁRGAIZ, fray Gregorio de: *Op.cit.*, 131. A las apariciones antes citadas, añade la de la batalla de San Esteban de Gormaz. Indica que fueron tributarios de San Millán “Castilla, Navarra y parte de Aragón, con la mayor del Obispado de Tاراçona”.

⁴⁰⁸ HIDALGO DE TORRES Y LA CERDA, Domingo: *Op.cit.*, 502.

⁴⁰⁹ Citado por OLARTE, Juan Bautista (1999): *Op.cit.*, 118. El texto figura, como nota marginal, en un prefacio gótico del año 905 y fue escrito, en opinión del padre Olarte, por fray Andrés de Salazar, a principios del siglo XVII.

Por tanto, el texto de Mecoleta se integra en la cadena de controversias mantenida sobre los privilegios del monasterio frente a otros; no es extraño, por tanto, que el benedictino los defendiera aduciendo que fueron un premio del “Dios de los Ejércitos ... porque en sus gloriosas conquistas servisteis el empleo de General”, según las palabras que leíamos en la introducción al *Desagravio*.

Por ello, aunque hoy “las divertidas polémicas barrocas que se preguntan si san Millán fue monje, si fue abad, si fue benedictino” nos hagan sonreír⁴¹⁰ hay que entenderlas dentro del contexto en el que surgieron, pues mucho era lo que había en juego y, prueba de ello, es que cuando el benedictino fray Martín Sarmiento realizó el programa iconográfico para el Palacio Real de Madrid, dispuso que se colocasen en la entrada de la capilla dos estatuas de los dos santos, Santiago y san Millán, ambos con espada, estandarte y cabezas de moros a sus pies⁴¹¹.

San Millán se mantuvo en los misales como copatrón de España, junto con Santiago, hasta la reforma litúrgica del concilio Vaticano II.

Debemos cerrar el estudio de las estampas con una breve referencia a su autor⁴¹²: Juan Bernabé Palomino, sin duda uno de los mejores grabadores españoles del siglo XVIII aunque, lamentablemente, no haya recibido la atención que precisa pues, salvo un artículo monográfico, no aparece sino citado, de forma más o menos escueta, en los tratados generales sobre pintura y grabado que suelen repetir las mismas generalidades e, incluso, los mismos errores.

Si bien, como indicamos al hablar de Diego de Cosa, no podemos ocuparnos aquí en trazar su biografía, sí queremos adelantar que aunque se ha afirmado que, a la muerte de su tío, el pintor Antonio Acisclo Palomino, en 1726, regresó a su Córdoba natal dedicándose al comercio del lino y que no regresó a la Corte hasta 1736, cuando es llamado por el rey Felipe V, no compartimos dicha opinión, pues tenemos documentada su presencia en Madrid, ciudad en la que fueron bautizados siete de sus hijos entre 1720 y 1734, amén de un buen número de estampas firmadas en Madrid en estos años.

Por ello, estamos convencidos de que Juan Bernabé Palomino no abandonó Madrid desde su establecimiento definitivo en la Corte en 1719; quizá pudo trasladarse a Córdoba llevado por algún asunto familiar o para la realización de algún encargo, pero, indudablemente, fueron viajes ocasionales que no implicaron cambio de residencia.

⁴¹⁰ OLARTE, Juan Bautista (1998): *Op.cit.*, 65.

⁴¹¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1999): *Op.cit.*, 130.

⁴¹² En relación con el autor del texto, el padre Mecoleta, remitimos al capítulo dedicado a la clientela de Francisco Zorrilla, donde ya lo hemos estudiado.

Su labor como grabador ha sido unánimamente ensalzada por los estudiosos de esta disciplina, que coinciden al afirmar que fue “el único grabador capaz de emular al grabado europeo y que la corte se fijara en él para solicitar sus servicios cuando se pretendían realizar obras de calidad [*convirtiéndose*] en el grabador madrileño de técnica más depurada, y ésta es la razón por la que se le encargan los trabajos de los clientes más exigentes”⁴¹³, siendo “quien sentó las bases para la renovación posterior del arte del grabado en Madrid bajo un nuevo signo académico”⁴¹⁴.

En su producción existen tres etapas claramente diferenciadas; hasta 1734, cuando parece volcado en la realización de estampas de devoción e ilustraciones para libros, siguiendo dibujos de los principales pintores del momento: Antonio Palomino, Teodoro Árdemans, Miguel Jacinto Meléndez, Valero Iriarte, Francisco Ortega o Francisco Zorrilla.

A partir de esta fecha hay un vuelco en su producción, centrándose en la ejecución de retratos, aunque sin abandonar la estampa religiosa, siendo ya frecuente que firme como autor tanto del grabado como de la composición y, por último, tras su nombramiento como director de la Academia en 1752 se dedicó a estampas de reproducción de obras cumbres de nuestro arte aunque, a causa de su actividad docente, lamentablemente decayó el número de estampas salidas de su buril.

DECORADOS PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA OBRA “FIERAS AFEMINA AMOR” (1724)



Frontispicio de la obra *Fieras Afemina Amor*, 1724

⁴¹³ CARRETE PARRONDO, Juan (1988): *Op.cit.*, 399.

⁴¹⁴ AINAUD, Juan: “Última etapa del grabado anterior a la litografía”. *Grabado*. Ars Hispaniae XVIII. Plus Ultra, Madrid 1958, 301.

Abrimos aquí un capítulo, verdaderamente fascinante: el de las representaciones teatrales que, en el mundo barroco, alcanzaron una importancia extraordinaria. Muchos han sido los estudiosos que se han acercado a él, desde prismas diversos, y nos han permitido conocer múltiples facetas de lo que supuso en la sociedad de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en el ámbito cortesano, ya que nos consta que no sólo se llevaron a cabo en los corrales de comedias, sino que también se hicieron en los palacios de los nobles, en cuyos inventarios encontramos tramoyas, telones, mutaciones y otros objetos relacionados con escenografías⁴¹⁵ y, sobre todo, en el teatro de los Reyes: el Coliseo del Buen Retiro.

Dejando a un lado las que tuvieron lugar en los salones particulares de las familias acomodadas y en los teatros de los palacios reales, podríamos dividir las representaciones teatrales en dos grupos: en el primero, estarían las que tenían lugar dentro de la temporada habitual de los corrales de comedias (del Príncipe y de la Cruz, para el caso de Madrid), sometidas al rigor que imponía el calendario religioso y supervisadas por el Ayuntamiento madrileño, ya que las compañías debían pagar un canon, tanto al arrendador de los corrales como al propio concejo, utilizado para sostener los hospitales de la Villa. Cuestión aparte sería el funcionamiento del tercer corral, el de los Caños del Peral, ya que desde su apertura por la compañía italiana de los Trufaldines éstos gozaron de la protección real, lo que les suponía determinados privilegios, como estar libres del pago de los citados cánones⁴¹⁶, siendo también diferente que, mientras que en los Corrales hombres y mujeres se sentaban por separado, en el de los italianos lo hicieron juntos⁴¹⁷.

El segundo grupo de representaciones estaría vinculado con hechos concretos de especial importancia, tanto de carácter religioso como civil. En las primeras, podemos citar, y como ejemplo de que no se circunscribían a la Villa y

⁴¹⁵ Citemos, por ejemplo, el duque de Frías (A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 101), el de Osuna, en cuyo palacio tenía no uno, sino dos teatros -uno para la representación de comedias y otro para las óperas- (GARCÍA MERCADAL, J: *Op.cit.*, 254), el de Híjar, "lindo teatro en que se representaron ... por las personas más distinguidas de la aristocracia, diversas funciones dramáticas y líricas" (MESONERO ROMANOS, Ramón: *El antiguo Madrid*. Facsímil Trigo Ediciones, San Fernando de Henares, 1995, 237-238) y el marqués de los Balbases (BARRIO MOYA, José Luis (1992): *Op.cit.*, 439-440). De hecho, cuando en 1722 se representó en el coliseo del Buen Retiro la obra *Angelica y Medoro*, para celebrar el matrimonio del príncipe Luis con Luisa Isabel de Orléans, la duquesa de Osuna arrendó diversas mutaciones que tenía en su teatro, por lo que recibió 3.000 reales del ayuntamiento madrileño, tras la valoración realizada por Teodoro Árdemans (LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: *Op.cit.*, 203).

⁴¹⁶ Para un mayor conocimiento del establecimiento de esta compañía en Madrid, véase DOMÉNECH RICO, Fernando: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. "La Commedia dell'arte" en la España de Felipe V*. Fundamentos, Madrid 2007.

⁴¹⁷ COTARELO Y MORI, Emilio (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Tip. de la "Revista de Arch.Bibl. y Museos", Madrid 1917, 30-31.

Corte, la zarzuela representada en Burgos, con motivo de la traslación de la imagen de Santa Casilda tras la conclusión de las obras que se hicieron en su santuario⁴¹⁸.

En cuando a las civiles, su detonante fue variado, pues se llevaron a cabo para celebrar tanto la proclamación de los Reyes, su entrada en las ciudades, el nacimiento de los príncipes, las bodas reales, etc. Los festejos vinculados a estas ceremonias eran diversos y muchos de ellos estaban abiertos a toda la población: galas y luminarias, castillos de fuegos de artificio, juegos de cañas, funciones de parejas, bailes, mascaradas, mojigangas, corridas de toros⁴¹⁹ y representaciones teatrales.

Si ya en el siglo anterior, la representación de comedias era una de las diversiones preferidas por el pueblo español, a partir del siglo XVIII se convirtió en el espectáculo elegido para conmemorar cualquier evento, tanto por la afición que hacia el teatro sentían los Reyes, como por lo que se ha llamado “una retirada al balcón” por parte de los nobles⁴²⁰, es decir, que los festejos se organizaban según la clase social a quien iban dirigidos lo que lleva, en las representaciones teatrales, a que éstas se repitiesen varios días para distintos públicos: el estreno, para los Reyes; la segunda función, para los Consejos; la tercera, para la Villa y, las restantes, para el pueblo, estando regulado quiénes podían ocupar los balcones de los teatros en las tres primeras.

Como vemos, los espectáculos teatrales tuvieron una importancia fundamental en la primera mitad del siglo XVIII si bien, como es lógico, las representaciones debieron acomodarse a los nuevos gustos. Si en el siglo anterior la escena estaba dominada por las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca, desde el regreso de Felipe V de Italia en enero de 1703⁴²¹, las compañías españolas tuvieron que adaptarse al estilo de la *Commedia dell'arte*, introducido por la citada compañía de los Trufaldines, quienes habían llegado a Madrid junto al monarca. Por tanto, a partir de este momento, la música y la danza compartieron protagonismo junto a los textos recitados y, con ello, los dramas

⁴¹⁸ A.C.BU.: *Santa Casilda. Libro de cuentas 1712-1808*, 170 (la cuenta corresponde a los años 1750 a 1755).

⁴¹⁹ Aunque no hay acuerdo sobre si a Felipe V le gustaban o no los toros, lo cierto es que este espectáculo decayó notablemente durante su reinado, si bien nos parece errónea la afirmación de que en Madrid las corridas de toros fueron prohibidas por el Rey (SILHUETTE, Étienne de: *Voyage d'Espagne et de Portugal 31 août-24 décembre 1729*. Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2011, 72) pues, en caso contrario, no tendría sentido que, en las propuestas de actos para cada festejo, el Ayuntamiento incluyese una corrida de toros.

⁴²⁰ SERRANO MARTÍN, Eliseo: “*La lealtad triunfante*. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII”. En TORRIONE, Margarita: *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 30.

⁴²¹ En Nápoles, Felipe V había conocido la ópera, asistiendo a las representaciones de *Tiberio emperador de Oriente* y *Angelica nel Catai* (BOTTINEAU, Yves (1986): *Op.cit.*, 258-261).

musicales, la ópera y la zarzuela prácticamente monopolizaron los escenarios cortesanos a partir de este momento⁴²², salvo en los duros años de la guerra que, lógicamente, no fueron los más propicios para el mundo del teatro, así como los momentos en los que, por exigencias del calendario religioso, a causa de alguna epidemia⁴²³, o por haberse decretado el luto tras la muerte de algún miembro de la familia real, las representaciones quedaban suspendidas.

Centrándonos en el estudio de las representaciones palaciegas, múltiples y variados son los aspectos que deben estudiarse, desde que se proyectaban hasta que se llevaban a cabo: cuál fue el motivo que se quería conmemorar, qué obra fue la elegida, qué motivó su elección y quiénes fueron los responsables de esta decisión, si detrás de ello se escondía algún trasfondo de tipo político, quiénes fueron los autores del texto y de la música, qué compañías de cómicos la pusieron en marcha, quiénes fueron los autores de levantar la maquinaria teatral para que la representación tuviera un mayor lucimiento, cuál fue su coste y de dónde se consiguió el dinero preciso para financiar el proyecto, etc. Como es lógico, intentar contestar a todas estas cuestiones desbordaría por completo los límites de este trabajo, pues casi permitiría hacer una tesis independiente por cada una de las representaciones que se llevaron a cabo en este periodo.

⁴²² Para un mayor conocimiento de la historia del teatro en España remitimos a: ARMONA Y MURGA, José Antonio: *Op.cit.*, CARMENA Y MILLAN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Manuel Minuesa de los Ríos, Madrid 1878. COTARELO Y MORI, Emilio: *Op.cit.* y, del mismo autor: *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Tipografía de archivos, Madrid 1934. AGUILAR PIÑAL, Francisco: *El teatro y la poesía del siglo XVIII*. La Muralla, Madrid 1973. ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, Madrid 1987. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. El Avapiés, Madrid 1988. MARTÍNEZ MEDINA, África: “Festejos realizados con motivo del bautizo de Luis I”. *Congreso “El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII”*. Comunidad de Madrid, Madrid 1989. EGIDO, Aurora (coord): *La escenografía del teatro barroco*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989. CARRERAS, Juan José: “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Reichenberger, Kassel, Berlín 1996. AGUERRI, Ascensión y CASTRO, Purificación: “El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica de Madrid”. *A.I.E.M.* n° 35 (1995), 433-450. ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1996. TORRIONE, Margarita (ed): *Op.cit.* GARCIA AGUILAR, Ignacio (2013): “Teatro español de los siglos XVII y XVIII. Portal SenSigOro. *Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro*, <http://sensigloro.weebly.com..>

Los distintos volúmenes de la colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, publicados por la editorial Támesis en Londres son imprescindibles para el conocimiento de la actividad teatral tanto en Madrid como en otras ciudades españolas durante los siglos XVII y XVIII.

⁴²³ Por ejemplo, la epidemia de peste de Marsella, cuando se prohibieron todos los actos a los que concurrieran gran número de personas, que obligó a cerrar los teatros entre el 22 de octubre de 1720 y el 5 de febrero de 1721 (*Catálogo de la exposición “Cuatro siglos de teatro en Madrid”*. Consorcio Madrid capital europea de la cultura, Madrid 1992, 539 y LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2006): *Op.cit.*, 17).

Por ello, aunque nuestro deseo hubiera sido permanecer entre bambalinas para ir viendo cómo se desarrollaba su puesta en escena, lamentablemente, nos vemos obligados a ceñirnos al guión, limitándonos a estudiar la actividad de Francisco Zorrilla en tan apasionante mundo. Eso sí, nos hemos permitido la licencia de mantener un ritmo teatral para describir sus trabajos en este campo, por lo que, al modo clásico, haremos tres apartados o “escenas”: presentación, nudo y desenlace. ¡Arriba el telón!.

ESCENA PRIMERA, donde se narra el evento histórico conmemorado y se dice quiénes fueron los responsables de la elección de la obra a representar.

El 10 de enero de 1724 se produjo en España un hecho insólito: la abdicación del rey Felipe V en su hijo, el príncipe Luis, de tan sólo dieciséis años. La decisión no fue en absoluto un acto precipitado, pues las depresiones del Rey se habían agudizado desde el año 1719, llevándole a firmar, junto a la reina Isabel Farnesio, un voto secreto en el que juraba dejar el trono antes de 1723. Si bien, llegado dicho año, no cumplió con el voto realizado, la real pareja se instaló “definitivamente” en el palacio de La Granja de San Ildefonso desde el mes de septiembre y, unos meses más tarde, en dicho palacio, el Rey comunicó al Consejo de Castilla su decisión de ceder el trono a su hijo.

El 9 de febrero de 1724, el hasta entonces príncipe fue proclamado Rey con el nombre de Luis I, siendo don Antonio Osorio Moscoso, conde de Altamira y regidor de la villa de Madrid, el encargado de dirigir la solemne ceremonia de proclamación.

Tan sólo dos días más tarde, el 11 de febrero, se reunió la Junta de festejos del concejo madrileño⁴²⁴ decidiendo celebrar la proclamación del nuevo Rey con una corrida de toros “genial festexo de la nación y en el que se interesa no sólo el vezindario de esta villa”⁴²⁵, una máscara “la noche del día que su Majestad fuese servido señalar”, luminarias en la plaza Mayor cuando pasasen por ella para ir en acción de gracias a Nuestra Señora de Atocha, fuegos artificiales en la plaza de Palacio y “una comedia en el real coliseo del Buen Retiro, elixiéndose la que parezca más a propósito de tan elevado asunto”.

⁴²⁴ La información más completa de la representación está en LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2006): *Op.cit* y, del mismo autor, “La Representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)”. *Hispanófila* nº 169 (2013), 3-17, salvo en lo relativo a diversos pagos, ya que en las publicaciones citadas sólo se dan a conocer documentos de la sección de Secretaría del Archivo de Villa y no los de la sección de Contaduría, por lo que noticias fundamentales de la participación de Francisco Zorrilla en estos decorados eran desconocidos hasta nuestro estudio.

⁴²⁵ A.V.: *Libro de acuerdos. 11 de febrero de 1724.*

El 13 de febrero el marqués de Vadillo, como corregidor de Madrid, envió las propuestas a Palacio y, el 19, se recibió la respuesta de que los festejos debían limitarse a los fuegos de artificio en la plaza de Palacio y a la representación de una comedia en el Coliseo.

El 2 de marzo, la Junta presento al Rey las siguientes obras para que eligiera la que más le complaciera: *Fieras afemina amor*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *La estatua de Prometeo*, *El golfo de las sirenas*, *El mayor encanto, amor* y *La púrpura de la rosa*, todas ellas de asuntos mitológicos y escritas por Calderón de la Barca, siendo la primera de ellas la elegida por Luis I; el hecho de que la obra encabezase la lista presentada por el Ayuntamiento, puede llevar a suponer que había una predisposición a su favor por los miembros de la Junta.

Antes de hacer mutis por el foro, nos queda señalar que uno de los miembros de la Junta de Festejos era Julián Moreno de Villodas y su Secretario, Martín Marcelino de Vergara⁴²⁶.

ESCENA SEGUNDA, donde se habla de la obra elegida, de su autor, de los arreglos que se hicieron al texto original y de los actores que la representaron.

La obra *Fieras afemina amor* fue escrita por don Pedro Calderón de la Barca para festejar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1669, y si bien se ha venido afirmando que su estreno se aplazó al 18 de enero de 1670 para así celebrar tanto el cumpleaños de la Reina como el de su única nieta, la hija del emperador Leopoldo I⁴²⁷, estudios recientes aplazan los hechos a 1672⁴²⁸ detallándose en el texto calderoniano la descripción de cómo debían ser tanto las cuatro mutaciones que se precisaban para su escenografía como el telón de boca, donde aparecía Hércules entre dos estatuas con fieras a sus pies, mientras que en la parte superior dos filacterias recogían el castellano mote *Fieras afemina amor*, que da título a la obra, y el latino *Omnia vincit Amor*, tomado de la Égloga de Virgilio, conservándose “una suelta de lujo con ilustraciones, lo que le otorga un elemento sensual y visual del que carecen otras obras del autor”⁴²⁹.

⁴²⁶ Del primero nos hemos ocupado en los capítulos de la clientela y de las tasaciones, y Zorrilla tasó las pinturas que quedaron a la muerte del segundo.

⁴²⁷ Para el estudio de esta representación, véase: JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: "Una representación dieciochesca de *Fieras afemina amor*, de Calderón". *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo* nº 1-4 (1973), 303-318. NEUMEISTER, Sebastián: "Los reyes en su cielo. Los Dramas mitológicos de Calderón". En ALCALÁ-ZAMORA, José y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Real Academia de la Historia, Madrid 2000, 197-2000.

⁴²⁸ LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2013): *Op.cit.*, 15.

⁴²⁹ VÉLEZ-SAINZ, Julio: "Anatomía áulica y política de *Fieras afemina amor* de Calderón". *Hispanófila* nº 161 (2011), 1

El contenido de la comedia, la primera escrita por Calderón tras la muerte de Felipe IV, se ha visto como la representación “en forma de un mito clásico dramatizado, [de] la decadencia de un reino [así como de] la victoria de las mujeres sobre la fuerza física de un Hércules guerrero”, es decir, la de la reina Mariana sobre su hijastro don Juan de Austria⁴³⁰. En este último sentido, se ha llegado a decir que la obra debe verse desde la perspectiva de “la defensa de la libertad, particularmente con la de toda mujer”⁴³¹, interpretación que, para la España del siglo XVII, nos parece -cuando menos- exagerada.

Pero ¿cómo era la obra que se representó ante Luis I?. Obviamente, distinta de la anterior. Desde el punto de vista de los gustos escénicos, ya hemos apuntado que habían variado con la llegada al trono de Felipe V y, sobre todo, tras su matrimonio con Isabel Farnesio en 1714. Por tanto, se hacía preciso adecuar el texto calderoniano, adaptándolo a las nuevas corrientes.

Para ello, se encargó a Alejandro Rodríguez⁴³², artista vinculado a la Capilla Real⁴³³, la revisión de la comedia de Calderón para “ponerla los metros para la música, arreglándola al estilo presente”; igualmente se le encomendó que escribiera la loa y los sainetes. Por lo que respecta a la música, fue compuesta por el veneciano Giacomo Facco, quien se había instalado en Madrid hacia 1720, escribiendo las partituras de *Las amazonas de España* (1720), *Amor es todo invención. Júpiter y Amphitrion* (1721) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723), citando tan sólo las correspondientes a obras estrenadas en el real Coliseo.

Comparando la edición de 1724 con la obra calderoniana⁴³⁴, vemos que las modificaciones afectan a las loas de inicio, al entremés entre la primera y la segunda jornada -*El triunfo de Juan Rana* en la de 1670 y *El entremés del hostelero* en la de 1724- y que, entre la segunda y tercera jornada, en la edición de 1670 hay un segundo sainete, mientras que en la de 1724 lo que hay es un baile,

⁴³⁰ Ibidem, 211.

⁴³¹ O’CONNOR, Thomas Austin: “Hércules y el mito masculino: la posición feminista de *Fieras afemina amor*”. *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Cátedra, Madrid 1983, 172.

⁴³² En ocasiones se ha afirmado que la obra fue adaptada por Jose Cañizares, quien se había ocupado de estos menesteres anteriormente; JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 307, afirma que el arreglo se debe a Alejandro Rodríguez, y los documentos de pago son determinantes, pues es a Rodríguez a quien se pagan 4.400 reales por haber arreglado la comedia “al estilo presente, para la mayor diversión de sus Majestades y del público”.

⁴³³ CARRERAS, Juan José: *Op.cit.*, 59.

⁴³⁴ Alejandro Rodríguez pudo manejar tanto la edición de 1670, como la de 1715.

creado por Cristiani⁴³⁵, sin duda en un intento de acercarse a los gustos de los nuevos monarcas, en el que las tres actrices protagonistas cantaban:

“Pues mire, ya ha cumplido su deseo:
por que en la Fiesta Real del Coliseo,
ha de aver Bayle, y sin formar mudança
¿puede ella sola hazer su Contradança”⁴³⁶.

Si la representación de 1670 *Fieras afemina amor* se ha interpretado en clave política, como una crítica a la decadencia de España durante el reinado del último Austria, así como para resaltar el poder alcanzado por la reina Mariana frente a don Juan de Austria y sobre su hijo el rey Carlos II, su reposición se ha justificado porque Luis I viera muchos paralelismos entre la historia en ella narrada y “la abdicación y retirada de los monarcas al Palacio de La Granja ... Hércules, acaba por rendirse a los encantos amorosos de Ónfale/Hiole y, así “afeminarse” y abandonar las tareas de la fuerza. De forma similar, Felipe V renunciaba al gobierno, a sus guerras y a sus aventuras, por una vida retirada y de oración en compañía de su esposa ... Podría decirse que, en la elección de *Fieras afemina Amor*, Luis I no celebraba su ascenso al trono español sino que, más bien, conmemoraba la abdicación de su padre”⁴³⁷.

Bajo este punto de vista, la elección de la obra es sumamente oportuna; por un lado, en el *Almanaque Real de 1708* aparece una estampa, fechada en 1708, donde se asocia a Luis, Príncipe de Asturias, con un nuevo Hércules⁴³⁸; por otro, el texto calderoniano -la tradición-, se enriquece con la música -el nuevo estilo-; en la loa escrita por Alejandro Rodríguez ambas posiciones aparecen personificadas en la Música y la Poesía, cuya armonía se relaciona con la situación política del momento ya que, si ambas brillan por igual en el escenario, lo mismo sucedía en Palacio, al verse a Felipe V y a Luis I como “dos soles en igual esplendor”:

“Dice la Musica:

Sin Ocaso logra el mundo
en dos Soles el esmero
de un Real esplendor fecundo,

con un Quinto, sin primero,
y un Primero, sin segundo”.

⁴³⁵ JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 317. Recogen que “a Monsiur Chrustiani se le paguen doce doblones de a dos escudos de oro por el trabajo que tuvo en la imposición de las dos contradanzas que se ejecutaron en la comedia”.

⁴³⁶ Los textos citados, así como las descripciones de las mutaciones han sido tomados de la obra existente en la Biblioteca Nacional, T.24527, consultada a través del microfilm R.MICRO/8648.

⁴³⁷ LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2013): *Op.cit.*, 14.

⁴³⁸ Lleva por título “*LE PRINCE DES ASTVRIES. NOUVEL HERCULE AU BERCEAU*”. *Catálogo de la exposición “El arte en la corte de Felipe V”*. *Op.cit.*, 69.

“Responde la Poesia:

Madrid, viendo que al deseo
nada que esperar le queda,
quando en la Esfera los Dioses
de Luis Primero, la regia
aclamacion solemnizan:

comico en su aplauso alienta
del Fenix de la Poesia,
vn festejo en que se vea,
que Amor Fieras Afemina”.

Si en la loa que precedía a la obra de 1672 se hablaba de la muerte de Felipe IV, el lema que Alejandro Rodríguez incluyó en dicha loa *Ortus sine occasu* debe de relacionarse, lógicamente, con la abdicación -que no muerte- de Felipe V.

Por lo que respecta al *Entremés del Hostelero* que se insertó entre la primera y segunda jornadas, en él se incluía también un baile y un brindis de todos los personajes homenajando al nuevo monarca:

“Señores, a la salud
de nuestro Rey Luis Primero
que viva
por muchos años
A la de la Reyna, y luego
de nuestros bellos infantes
Vivan, vivan”.

El 10 de abril, el concejo madrileño acordó que se adelantasen 200.000 reales para que pudieran iniciarse los preparativos, como impresión de la nueva edición que corrió a cargo de Manuel Román, siendo realizada su encuadernación por Dionisio Ortega “para S.Mgdes. e Infantes, en terciopelo carmin y tela de oro, y las demas en papel jaspeado y dorado”⁴³⁹, quienes percibieron por su trabajo 2.050 y 750 reales, respectivamente.

La realización de las mutaciones, así como los ensayos, tuvieron que realizarse con gran rapidez, pues la fecha marcada para la representación ante los Reyes fue el 17 de abril, segundo día de Pascua de Resurrección, concediéndose que se repitiera ante los Consejos y la Villa, el 20 y 21 de abril, a las que habría que sumar dieciocho funciones más, para el pueblo, concluyendo el 12 de mayo.

Las compañías elegidas⁴⁴⁰ para ello fueron las de Petronila Jivaja (viuda del titular Jose de Prado, que había fallecido el 24 de enero de 1724) y la de un conocido, Ignacio Cerquera⁴⁴¹.

⁴³⁹ JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 317-318.

⁴⁴⁰ Ibidem, 308-309, dan a conocer los nombres de las personas que formaban parte de ambas compañías.

Antes de que descienda el telón para indicarnos el final de esta escena, un último apunte: la persona encargada de proyectar los decorados y coordinar los trabajos precisos para el montaje teatral fue Pedro de Ribera “a cuyo cargo se puso el todo de la comedia y quien hizo los dibujos para las mutaciones de ella y las plantas para los castillos de fuego y todo lo demás que se tuvo por preciso para el lucimiento de estas fiestas”⁴⁴².

ESCENA TERCERA, donde se describe el lugar donde se representó, la maquinaria teatral y de quiénes fueron sus artífices.

El 13 de marzo de 1724, tan sólo unos días después de que el Rey hubiera decidido qué comedia debía representarse, se dio orden para que el coliseo del Buen Retiro se franquease “a la Villa” y pudieran iniciarse los preparativos necesarios.

Dicho teatro había sido inaugurado el 4 de febrero de 1640 con la obra de Rojas Zorrilla *Los bandos de Verona*, escrita precisamente con este motivo⁴⁴³ y desde su construcción “no se le llamo *corral*, como a los dos antiguos teatros de la Villa, sino *coliseo*, para indicar su magnificencia”⁴⁴⁴, si bien también se ha afirmado que la diferencia de denominación estriba en que en los primeros se mantenía la estructura del corral, es decir, con un espacio abierto, mientras que el Coliseo era un edificio cerrado.

Durante casi un siglo, los Reyes disfrutaron con las funciones que se llevaron a cabo en su escenario, hasta que en 1738 tuvo que ser remodelado para adaptarlo a las necesidades que marcaba la ópera, si bien anteriormente se habían realizado reformas importantes, por el mal estado en que se encontraba, trabajos que fueron encomendadas a Teodoro Árdemans, maestro mayor de las obras reales, a quien se le facilitó la doble llave del Coliseo mientras durasen las reparaciones que estaba efectuando⁴⁴⁵. El principal problema para su estudio radica en la pérdida de su archivo, que “con todos los documentos relativos al teatro, pereció durante la invasión napoleónica”⁴⁴⁶.

⁴⁴¹ Recordemos que Francisco Zorrilla tasó las pinturas que quedaron a su muerte. Aunque el nombre completo era Ignacio Losada Cerquera, en todos los documentos que lo relacionan con el teatro sólo consta el segundo apellido.

⁴⁴² JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 315. Percibió por su trabajo 5.000 reales.

⁴⁴³ TORRIONE, Margarita: “El Real Coliseo del Buen Retiro: Memoria de una arquitectura desaparecida”. En TORRIONE, Margarita: *Op.cit.*, 296.

⁴⁴⁴ COTARELO Y MORI, Emilio (1917): *Op.cit.*, 28,

⁴⁴⁵ A.P.: Sección administrativa. Legajo 11736-66. El documento está fechado el 22 de abril de 1712.

⁴⁴⁶ SANCHO GASPAR, José Luis: “Los sitios reales, escenarios para la fiesta: De Farinelli a Boccherini”. TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 180.

Como hemos indicado anteriormente, la puesta en marcha de la representación de *Fieras afemina amor* fue encargada a Pedro de Ribera, quien actuó como "ingeniero director o inventor de los dispositivos de la escena"⁴⁴⁷, suministrando los bocetos de cómo deberían ser las escenografías, si bien el propio Calderón ya las había diseñado en su texto, repitiéndose en la revisión de Alejandro Rodríguez, siendo necesarias cuatro mutaciones:

Jornada primera: "Bosque frondoso".

Jornada segunda: "Ciudad Murada, guarnecidos sus Valuartes con Militares instrumentos de Picas, Alabardas, y Vanderas".

Jornada tercera: "Jardin de tres calles, cuya lontananza compone un hermoso Cenador" y "salon Real, que se dilata a el ultimo foro, adornado de bien imitada tapiceria, en cuyos paños retrato el primor del Pincel, las heroycas hazañas de Hercules".

A lo largo del texto, algunas de dichas mutaciones se hacen más explícitas, indicándonos que de "un Cerchon de Nubes baxaran la Musica y la Poesia, y como vayan descendiendo, se ira desprendiendo la cortina, quedando otra contracortina de caladas, y hermosas nubes, rayos, y gassas, que cierre todo el Foro, formando en el medio un Trono donde a su tiempo descendera Apolo" (inicio de la loa), o que estamos ante una "mutacion de Jardin, con Tiestos, y Estatuas: en su Foro un Cenador; dentro una Fuente, y en medio un Arbol con mançanas de Oro; Hercules en el Ayre, a cavallo en el Pegaso, lidiando despues con el Dragon de los Esperides" (jornada tercera).

No debe de extrañarnos el interés de los autores dramáticos por incluir en sus textos cómo debía adornarse el escenario para mayor lucimiento de sus obras, pues según nos indica Jovellanos, hablando del coliseo del Buen Retiro, si la danza había añadido "nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos. La pintura multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significantes y graciosas a las máquinas y tramoyas inventadas por la mecánica, y animándolo y vivificándolo todo con la magia de sus colores"⁴⁴⁸.

Compartimos la importancia que las mutaciones tenían -y tienen- en el mundo teatral y sabemos, gracias a las descripciones del propio Calderón, cuántas y cómo debían ser las de su obra *Fiera afeminas amor*. Ahora bien ¿quién se encargó de ejecutarlas para la representación que nos ocupa?.

⁴⁴⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". EGIDO, Aurora: *Op.cit.*, 62.

⁴⁴⁸ JOVELLANOS, Gaspar Melchor: *Memoria sobre los espectáculos públicos*. Ayuntamiento de Gijón/La Voz de Asturias, Oviedo 1991, 33.

Como hemos indicado, el estreno tuvo lugar el 17 de abril de 1724. El 11 de mayo siguiente "estando juntos en la posada del señor Corregidor su señoría y los señores Don Alonso Buendia, Don Antonio Montero, Don Joseph Phelipe de Pinedo y Don Julian Montero⁴⁴⁹, habitantes de esta Villa y nombrados para las prevenciones de la Aclamacion y Levantamiento de Estandarte por el Rey Nuestro Señor" examinaron la cuenta presentada por Jerónimo Pérez, persona nombrada por la Junta de festejos para controlar los gastos de "pintores, tramoyistas, materiales, adornos de teatro, mozos que asistieron a el, los de los movimientos de tramoyas, cuyo todo importa treinta mil y cuarenta cuatro reales", cuenta que sería "vista y reconocida por Don Pedro de Rivera, maestro arquitecto que a mio cuidado se puso la ejecucion del referido teatro"⁴⁵⁰.

Todos los autores que se han acercado a la organización y montaje de la obra *Fieras afemina amor* recogen diversos pagos a quienes se ocuparon de la nueva edición, de la música, del baile, a los impresores del texto y a los actores que la representaron, a Pedro de Ribera y a diversos cargos de la Junta por el trabajo que llevaron a cabo para que todo resultase con el mayor lucimiento.

Ahora bien, dichos autores se lamentan de que, al contrario que en la representación de 1672, en la que la documentación municipal detalla pormenorizadamente todos los gastos realizados en conceptos artísticos, en la de 1724 no haya apenas información pues tan sólo se han publicado dos pagos, el realizado a Pedro de Ribera -los ya indicados 5.000 reales- y otro a Francisco Zorrilla, de 300, planteándose si no se reutilizarían las mutaciones, escenografías y tramoyas conservadas en el Coliseo desde 1670.

Por nuestra parte, podemos añadir que, aparte de la cuenta estudiada por la Junta de festejos, conservada en la sección de Secretaría del Archivo de Villa, que es la recogida por los autores citados, existe otra, ésta en la sección de Contaduría⁴⁵¹, de fecha 8 de octubre de 1724, presentada por Juan Manuel Osorio a la Junta de festejos el 5 de enero de 1725 y que sería aprobada el 18 de junio siguiente.

En dicha cuenta aparece que, aunque Pedro de Ribera fue el encargado de hacer los diseños de las mutaciones y las plantas de los castillos de fuegos, quien dirigió la realización de las mutaciones y tramoyas fue Francisco de la Cueva⁴⁵², percibiendo por su trabajo 300 reales.

⁴⁴⁹ Suponemos que se trata de un error de transcripción y que debería de decir Julián Moreno (de Villodas).

⁴⁵⁰ JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 313.

⁴⁵¹ A.V.: Sección contaduría. Legajo 4-180-4.

⁴⁵² Francisco de la Cueva era el regidor de mutaciones. LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2006): *Op.cit.*, 16.

Recoge asimismo el pago de 500 reales a Juan Fernández Cerdán y a Juan Delgado “el menor”⁴⁵³, “por las pinturas del balcón del Rey en el Coliseo para las Comedias”.

Por lo que respecta a Francisco Zorrilla, sabemos que realizó la mutación de salón, y que su trabajo se ajustó en 1.300 reales de vellón. Además, en el legajo de Contaduría se cita un memorial enviado por Francisco Zorrilla solicitando una ayuda de costa al secretario de la Junta, Martín Marcelino de Vergara quien, a su vez se lo remitió a Pedro de Ribera para que lo informase, lo que hace el 20 de julio de 1724:

“haviéndosele alargado los vastidores a foro adentro, que éstos no entraban en ajuste, me parece que se le puede (siendo del agrado de sus señorías) dar trescientos reales de un más de lo ajustado, pues no sólo hizo lo que se trattó, sino es que fue una de las mejores que parezieron”.

El día 26 de julio, Francisco Zorrilla firmó el recibo correspondiente a los citados 300 reales, que le habían sido entregados por Juan Manuel Osorio, y que se incluyeron en la cuenta presentada a la Junta de festejos el 8 de octubre de 1724, pago que, por figurar también en los acuerdos de Secretaría, era el único conocido hasta este momento.

Por todo ello, podemos afirmar que la mutación de salón anteriormente descrita, que aparecía hacia la mitad de la jornada tercera, cuando “al irse las Nimphas en seguimiento de Cupido, se corrió la mutación de Salón Real, viéndose en el las Damas de Hiole, ocupadas en laborosos ejercicios, ilando, bordando, y devanando; Hercules recostado en una almohada al lado de Hiole, acompañada de las Esperides”, fue la realizada por Francisco Zorrilla y que fue, como hemos recogido en el informe de Pedro Ribera, “una de las mejores”.

La representación se inició a las cinco de la tarde⁴⁵⁴, y confiamos en que fuese del agrado de los asistentes, de quienes los actores -Hércules, sentado en un carro triunfal a los pies de Venus y Cupido- se despedían con estas palabras:

“Para que suenen mejor
sus clausulas lisonjeras
de las Damas, en favor,
que si el domestica fieras,
fieras afemina amor”.

⁴⁵³ Suponemos que se trata del pintor Juan Manuel Delgado, hijo del también pintor Juan Delgado y Ana Marcos Merlo, nacido el 30 de noviembre de 1701.

⁴⁵⁴ JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: *Op.cit.*, 318. Del epistolario de Luis I a su padre, recoge la noticia de que el Rey informó a Felipe V sobre la obra representada, comunicándole que “nous allons a 5 heures a la Comedie et ensuite aux feux”.

“Con este aparato, magestad, y pompa, cantando unos, y representando otros, se escondió el carro, se despegó la cortina, y se dio fin a la Comedia”.

Antes de que caiga definitivamente el telón, un último apunte: *Fieras afemina amor* fue de nuevo llevada a los escenarios, para conmemorar el V centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Vega, en el teatro Degollado de Guadalajara (Jalisco, México) el jueves 30 de noviembre de 2000⁴⁵⁵, recibiendo la denominación de “zarzuela palaciega”⁴⁵⁶.

ESTAMPAS PARA LAS “OPERA OMNIA” DE FRAY JOSÉ DE SAN BENITO (1725)

En 1725 se publicaba en Madrid la primera edición de las obras completas de fray José de San Benito, con el título de *Opera Omnia tum latino tum hispano sermone conscripta, et ab ipso eidem Beatissimae Virgini aquarum viventium fonti aeternae Salutis viae dicata*, cuya censura había sido emitida el 1 de agosto de 1723, todavía en vida de fray José de San Benito, por fray Juan Bautista Lardito⁴⁵⁷, conventual en el monasterio de San Martín de Madrid, durante el abadiato de fray José Barnuevo, otorgándose la licencia para su impresión por fray Antonio Sarmiento, general de la orden de San Benito, el 27 de julio de 1724⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Información obtenida del diario *El informador*, del 2 de diciembre de 2000, donde se recoge la crónica del evento. Al haberse perdido la música original, se compuso una nueva partitura por Félix Sierra.

⁴⁵⁶ Si bien la denominación dada por nosotros ha sido la de Comedia, siguiendo los textos originales y los documentos de la época, nos parece sumamente acertado el nombre de zarzuela, ya que, siguiendo a Cotarelo, debe entenderse como tal el “drama lírico español, que incorpora textos no cantados igual que la ópera incluye recitativos” COTARELO Y MORI, Emilio (1934). *Op.cit.*

⁴⁵⁷ Personaje sumamente interesante, nació en Madrid y profesó en el convento de San Martín en 1664, del que fue elegido abad en 1709, si bien por haber apoyado la causa del Archiduque, fue desterrado al monasterio de San Pedro de Arlanza el 20 de septiembre de 1711, regresando dos años más tarde. Falleció en su convento de Madrid el 15 de diciembre de 1723 (ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, V, 45-59), a la edad de 75 años, siendo enterrado en la iglesia del monasterio (A.D.M.: *Parroquia de San Martín. Libro de difuntos 1719-1725*, 348v), en cuya partida de defunción se indica que fue “sujeto bien conocido en este siglo por su piedad, virtud y literatura”. Escribió y censuró varias obras, sobre todo relativas a la historia de la Orden, así como biografías de santos y venerables benedictinos.

⁴⁵⁸ Fray José Yáñez Barnuevo fue nombrado posteriormente obispo de Osma y fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, de Mondoñedo. Ambos fueron clientes seguros de Francisco Zorrilla y, quizá, también lo fuera fray Juan Bautista Lardito ya que hasta su desamortización por los franceses, se conservó en la biblioteca del monasterio de San Martín un lienzo con el retrato de *Fray Juan Bautista Lardito*, hoy en paradero desconocido (ANTIGÜEDAD, Dolores: *Op.cit.*, 423). Suponemos que sería realizado en los momentos de mayor actividad del religioso, tras su regreso del exilio y su nombramiento como predicador real, miembro de la Junta de la Inmaculada

Dividida en dos partes claramente diferenciadas, no sólo por ir rotuladas como primera y segunda, sino por haberse escrito una en latín y otra en castellano, en realidad se trata de un conjunto de obras, oraciones, diálogos y tratados diversos, especialmente dedicados a la Inmaculada Concepción de la Virgen, asunto largamente controvertido, especialmente en estos años, y del que nos ocupamos al hablar de las obras realizadas por Zorrilla sobre este misterio. Según palabras del propio autor, se escribieron entre 1693 y 1707, “salvo dos tratados, que fueron posteriores, y todos escritos en Montserrat”⁴⁵⁹.

En el libro figuran dos estampas, una reproduciendo la imagen de Nuestra Señora de Montserrat y otra con el retrato de fray José, aunando de esta forma la devoción por él sentida hacia la patrona del monasterio donde vivió y murió.

FRAY JOSÉ DE SAN BENITO (1725)



Fray José de san Benito (1725)

La estampa (245 x 167 mm.) se inserta precediendo a la primera página. Fue dada a conocer, a través del ejemplar suelto procedente de la colección Carderera, por Angel Barcia en 1901 aunque sin reproducirla, sin indicar los nombres de sus autores y variando ligeramente sus medidas que, además, aparecen invertidas (160 x 237)⁴⁶⁰. Se publicó por vez primera en el catálogo

y juez de incorregibles, por lo que se fecharía entre 1713 y 1723, años en los que Francisco Zorrilla estaba trabajando para el convento, siendo su autoría bastante probable.

⁴⁵⁹ SAN BENITO, fray José de: *Opera Omnia*. Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1725.

⁴⁶⁰ BARCIA, Ángel M. de: *Op.cit.*, 647-648.

conmemorativo del *XIV Centenario de San Benito*⁴⁶¹, donde no se recogían los nombres de sus autores, atribuyéndose a Francisco Zorrilla, aunque con interrogantes, por Elena Páez en 1966:

“JOSE DE SAN BENITO. Lego Benedictino (-1723).
Vera effigie Fr. Josephi a Sancto Benedicto Religiosi Laici in Monasterio B. Mariae Montis Serrati Ordenis SS. P. Benedicti.
Media figura, sentado escribiendo. Cartela con la inscripcion Frco. Zorrilla?
P.M.E..., sculp. Recortado 167x245⁴⁶².
En su *Opera Omnia*. Gerona 1755.
Prueba suelta en la colección Carderera (B.1672)”⁴⁶³.

La identidad del grabador fue establecida por el profesor Brasas Egido, a través de un ejemplar de la primera edición de las *Opera Omnia* (Madrid 1725) conservado en la biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, afirmando que la estampa lleva una tarjeta con la inscripción:

“Frco. Zorrilla, inv., P.M.E. a Cosa Sculp. R.”⁴⁶⁴.

Examinadas las diversas ediciones que se hicieron de la obra⁴⁶⁵, así como los ejemplares sueltos localizados⁴⁶⁶, comprobamos que en realidad debemos hablar de dos estampas, muy similares pero cuyas diferencias demuestran claramente que, del dibujo de Francisco Zorrilla se abrieron, cuando menos, dos láminas, hecho al que nadie de cuantos la han estudiado hace alusión; más adelante volveremos sobre este asunto, para explicar las diferencias existentes entre una y otra, así como intentar establecer su cronología. Por el momento estudiaremos la que denominamos primera versión, grabada por Manuel de Cosa y que fue incluida en la edición que de las *Opera* de fray José de San Benito se hizo en 1725 y repetida en las de Madrid 1727, 1731 y 1738, idéntica en todos los

⁴⁶¹ *Catálogo de la exposición* (1948): *Op.cit.*, lám.126, reproduciendo la estampa procedente de la colección Carderera.

⁴⁶² Se mantiene la inversión de las medidas.

⁴⁶³ PÁEZ RÍOS, Elena (1966): *Op.cit.*, II, 636.

⁴⁶⁴ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 506. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 177, 198 y 200, identifica igualmente al grabador como P.M.E. a Cosa.

⁴⁶⁵ Lorenzo Francisco Mojados (Madrid 1725, 1727, 1731 y 1738) y Antonio Oliva (Gerona 1755). Si bien GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a) *Op.cit.*, 200, indica que sólo las ediciones de Madrid 1725 y Gerona 1755 contienen la estampa estudiada, lo cierto es que también aparece en las restantes, por lo menos en los ejemplares consultados procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional (1727 y 1731) y del monasterio de San Millán de la Cogolla (1738). Quizá fue ésta la última vez que se editase en Madrid, pues el 28 de octubre de 1745 se fecha la licencia “por otros diez años al Monasterio de Nuestra Señora de Mont-serrat de Cataluña para volver a imprimir las obras de Fr. Joséph de San Benito, con prohibición de que ninguna las pueda imprimir” (ARGERICH, fray Benito: *Vida interior y cartas que escribió a diferentes personas Fray José de San Benito, religioso lego en el Monasterio de N.S. de Mont-serrat del principado de Cataluña. Añádese una relación de la vida y virtudes del dicho Fray José de San Benito*. Antonio Marín, Madrid 1746, nota sin paginar).

⁴⁶⁶ Carderera (Biblioteca Nacional), Antonio Correa (Calcografía Nacional).

casos, con las lógicas variantes producidas por el desgaste de la plancha según fueron pasando los años y sucediéndose las impresiones⁴⁶⁷, siendo lógicamente más nítida la que se incluyó en la primera edición, de 1725, aquí reproducida.

Vemos en ella a fray José, sentado a la mesa en actitud de escribir, repitiendo el esquema creado para este tipo de retratos hacía más de un siglo; al igual que dijimos en otras obras de Zorrilla, la imagen está representada con una cierta monumentalidad, ocupando la mayor parte del espacio central de la estampa y, también en este caso, aparece ligeramente girado hacia su derecha.

Destaca en la obra el cuidado con el que están realizados determinados detalles, incluso de carácter secundario, como el adorno del sillón donde se sienta el religioso, la moldura que enmarca la puerta del fondo o los plegados del paño que cubre la mesa, por ejemplo.

Por otro lado, como más adelante repetiremos al hablar del *Autorretrato*, el autor se recrea en el estudio de la naturaleza muerta, representada en los diversos objetos diseminados por la mesa: un crucifijo, dibujado de tres cuartos y levantado sobre una peana tallada (similar al que veíamos en la pintura de *San Guillermo, rey de Escocia*), unos papeles escritos, un afilaplumas y una pequeña escribanía formada por tabla, tintero con pluma y recipiente para polvos secantes.

La profundidad de la estancia viene marcada no sólo por la perspectiva dada a la imagen y a los objetos, sino que se subraya por las líneas que forman las baldosas del suelo y termina en el muro donde se encuentra lo que parece un lienzo con Nuestra Señora de Montserrat, de grandes dimensiones, por lo que capta nuestra atención, enfatizando con ello la importancia que la Virgen tuvo en la vida del religioso. Como curiosidad, hemos de señalar que, a los pies de la imagen aparece una sierra, flanqueada por sendas alas, simulando cortar el monte donde se ubica la abadía.

Aunque en principio la figura parece quedar constreñida entre el murete que la separa del espectador y la pared del fondo, rigurosamente frontal, máxime cuando el conjunto de fray José y de la mesa ocupan la práctica totalidad del espacio (apenas si queda libre medio centímetro a la izquierda de la silla), el resultado final no es el de un espacio angosto y cerrado, sino por el contrario, es una obra amplia y desahogada, gracias a haber abierto la estancia, al fondo a la izquierda, mediante una gran puerta por la que se percibe el paisaje que rodea la abadía benedictina, sucediéndose los campos y los riscos característicos de la montaña de Montserrat, con los pequeños eremitorios diseminados entre ellos.

⁴⁶⁷ Varía también el lugar donde se inserta, pues mientras que en la primera edición aparece precediendo a la página 1, en las siguientes se encuentra a continuación de la portada.

Por otro lado, el murete es de pequeñas dimensiones, similar al que veíamos en la pintura de *San Guillermo, rey de Escocia*, y se levanta en alturas diferentes, escalonándose de izquierda a derecha, sobre cuyo sillar más elevado se ha dibujado un compás y una regla, objetos que vienen a enlazar con los situados sobre la mesa.

Delante de esta pequeña pared aparece una tarjeta, ricamente adornada con elementos canescos y guirnalda vegetal, rematada por una cabecita con flores y hojas, a modo de gran turbante, con una inscripción donde se identifica al representado y a los autores de la composición y del grabado:

*“Vera effigies FR. IOSEPHI
A SANCTO BENEDICTO
Religiosi Laici in Monasterio B. Mariae
Montis serrati Ordinis SS. P. Benedicti
F^{cus} a Zorrilla inv. MAEL a Côsâ sculp. R.”*

Tomás Antonio, más tarde conocido como fray José de San Benito, nació el 5 de diciembre de 1654 en Signy l'Abbaye, entre Francia y Bélgica; era hijo de Juan Antonio e Isabel Marandel, una de las familias más acomodadas del lugar⁴⁶⁸; su bautismo estaba previsto para el día 6, pero el recién nacido enfermó, adelantándose su bautizo al mismo día de su nacimiento, sanando de inmediato “expresándose así la gracia divina”⁴⁶⁹.

Según su autobiografía, “por la malicia de aquellos tiempos, habiendo guerras crueles, fue quemado el lugar en que yo nacì, y muchas de las gentes se havian recogido dentro la clausura del Monasterio, que es Cisterciense [...] entre estos fueron mis padres [...] Allí, pues, fue mi crianza y puericia”⁴⁷⁰.

Tras realizar sus estudios en el monasterio de Notre Dame de Signy, al cumplir los 19 años partió a conocer mundo, viajando a París y Perpignan, desde donde decidió continuar a Gerona; poco antes de llegar a Figueras fue asaltado, siendo ayudado por unos militares que le invitaron a ingresar en la milicia, aceptando y marchando con ellos hacia Barcelona.

⁴⁶⁸ La biografía que se extracta está tomada de la *Vida de f. Joseph de San Benito, religioso lego en el Real Monasterio de nuestra Señora de Mont-serrat de Cataluña, escrita de su propia mano*, incluida en ARGERICH, fray Benito: *Op.cit.*, 1-53; de la *Breve Relación de la Vida y Virtudes de fray José de San Benito* (Ibidem, folios 207 y ss.) y de las *Notes biogràfiques del Vble. Fra. Joseph de St. Benet* (“vulgo” de les Llànties) religiós llec de Montserrat. Abadía de Montserrat, Montserrat 1923, donde se hace una síntesis de ambas obras, con algunos añadidos relativos a la historia de la abadía.

⁴⁶⁹ (Notes): *Op.cit.*, 14. En catalán en el original.

⁴⁷⁰ ARGERICH, fray Benito: *Op.cit.*, 2.

Al llegar a esta ciudad, uno de sus compañeros cometió un asesinato y él se declaró culpable, siendo encarcelado por ello; durante su estancia en la cárcel continuamente pedía ayuda a la Virgen quien ya en París había acudido en socorro suyo, al evitar que se ahogase mientras atravesaba un río. Tras haber sido herido el verdadero causante del delito, confesó su culpa, quedando libre nuestro personaje que abandonó la milicia, decidiendo retornar a su casa.

Para agradecer a la Virgen la ayuda prestada, proyectó el regreso pasando primero por el santuario de Montserrat, donde llegó el 13 de junio de 1675; al ver que comenzaba por entonces a labrarse la piedra para la fábrica de la torre del campanario, solicitó quedarse en la abadía, aduciendo entender del arte de cantería, si bien nunca había adquirido conocimiento alguno sobre esta materia, a pesar de lo cual estuvo dos años ocupado en estas tareas, como lo demuestra la estatua de San Miguel, trabajada por su mano y conservada en el convento⁴⁷¹.

Las normas de la abadía no permitían tomar los hábitos a extranjeros que llevasen menos de diez años en España, haciéndose una excepción con Tomás dadas sus cualidades especiales, por lo que el 17 de abril de 1677, siendo abad fray José Ferrán, tomó el hábito como converso, adoptando el nombre de José de San Benito aunque muy pronto, a causa de su ocupación en el mantenimiento de las velas o lamparillas que ardían delante del altar de Nuestra Señora, comenzó a ser conocido como “fray José de las Lámparas”⁴⁷².

El sábado 4 de febrero de 1679, siendo abad fray Plácido Roguera, hizo votos religiosos y, dado que todos los actos importantes de su vida (nacimiento, bautismo, confirmación, toma de hábito y profesión) habían ocurrido en sábado, decidió dedicar su vida a exaltar a la Virgen, ayunando en su honor todos los sábados y no comenzando a hablar sin haber pronunciado antes su nombre; asimismo escribió diversos tratados dedicados a venerarla, sobre todo en el misterio de su Inmaculada Concepción.

Sufrió a lo largo de su vida frecuentes tentaciones, que le dificultaban la observancia de determinados capítulos de la Regla, como en lo referente al ayuno, al tener continuamente un hambre atroz, o de la vigilia, al sentir siempre sueño y frío, mortificándose para evitar las tentaciones con cilicios y una cruz con agujas.

En compensación a todas sus penalidades, y sin haber realizado estudio alguno, fue agraciado con un conocimiento profundo de las Sagradas Escrituras y con su recta interpretación; poseía el don de lenguas, lo que le permitió entenderse con cuantos extranjeros visitaban la abadía; el don de discernimiento de espíritus

⁴⁷¹ Ibidem, 5 y 214.

⁴⁷² El término de Llânties que se aplicó a su nombre, puede traducirse por velas, cirios o lámparas, habiendo elegido esta última acepción por tener un sonido más semejante al de la palabra en catalán.

y de conocimiento de los pensamientos ocultos y del interior de los hombres, así como el de la profecía.

Empezó a escribir su *Vida* el sábado 28 de agosto de 1706, siguiendo la orden recibida del abad; sintiéndose enfermo, firmó todos sus escritos el 23 de abril de 1717⁴⁷³ y tras una penosa enfermedad que se dilató durante ocho años, falleció el 18 de noviembre de 1723, a las siete menos cuarto de la mañana, siendo enterrado al día siguiente, amortajado con la cogulla monacal, en la capilla de San Bernardo (hoy llamada capilla de San Benito), en una caja cerrada y sellada donde ponía su nombre, fecha de su muerte y algunas noticias biográficas. Más tarde se trasladó a la capilla de la Inmaculada (hoy, de las Santas Reliquias) para, finalmente, el 30 de julio de 1750, depositarse en la de Santa Ana (hoy, del Sagrado Corazón)⁴⁷⁴.

Como nota curiosa, queremos añadir que aunque en la mayoría de las estampas y pinturas que conocemos consta la inscripción de que estamos ante el “vero retrato” o la “vera efigie” del religioso, ninguna de ellas refleja los rasgos de su imagen, debido a que

“La noche siguiente al día en que dieron tierra al cuerpo de nuestro fr. Joseph de San Benito, algunas personas, sentidas de que para memoria de este nuestro Hermano no quedase alguna efigie suya, ò retrato verdadero, tuvieron, con devoción algo indiscreta, valor, y arte de quedarse en la Iglesia, entrar en la Boveda, y abrir la caja en que estaba depositado, con animo de que un pintor diestro (que con secreto habian hecho venir de Manresa) hiciese el retrato, y copia, teniendo presente al original que discurrían se hallaría en estado proporcionado para dicho efecto, haviendo passado tan poco tiempo que se le havía dado sepultura, y mas estando colocado en caxa. Su discurso, aunque bien fundado salió muy al contrario de lo que pensaban, pues advirtieron todos unánimes, sin percibir mal olor, ni seña de corrupción, que el rostro estaba contra el orden regular, de un modo tan particular, y raro, que ni ellos han sabido explicarlo hasta ahora bien, ni pudo formar entonces el pintor idea para el retrato [...].

Por este motivo no se encuentra oy copia o efigie verdadera de nuestro fr. Joseph de San Benito; y aunque se han hecho por la devoción, según la idea que cada uno formaba, varios retratos y se han abierto en Castilla y Cataluña algunas láminas, ninguna estampa corresponde perfectamente al original”⁴⁷⁵.

Decíamos líneas atrás que el personaje había sido representado en actitud de escribir, concretamente en el cuaderno abierto ante él podemos leer “*Mons libanus cum*”, palabras con que se inicia la primera parte de sus *Opera Omnia*: “*Mons libanus, cum floribus varij generis pro animabus quaerentibus Deum*.”

⁴⁷³ *Biografía eclesiástica completa*. J.M. de Grau, Barcelona 1847, II, 500.

⁴⁷⁴ (Notes): *Op.cit.*, 68.

⁴⁷⁵ ARGERICH, fray Benito: *Op.cit.*, 253-254.

Verba decem, quae locutus est dominus in monte de medio ignis”⁴⁷⁶. Sin embargo, en realidad la imagen reproducida es como una instantánea en la que parece que el religioso, percatándose de nuestra presencia, ha interrumpido la escritura, volviendo su rostro hacia nosotros devolviéndonos la mirada.

Esta actitud contrasta claramente con el talante de fray José de San Benito quien, según nos narran sus biógrafos, siempre iba con la cabeza inclinada, y con los ojos bajos, porque decía “no soy digno, Señor, a causa de mis pecados, de alzar los ojos al cielo [*añadiendo*] encorbad y abatido estoy hasta no más”⁴⁷⁷. Ninguno de los autores de la estampa debió de conocer al religioso, por lo que lógicamente ignoraban la humildad de su carácter y, es posible, tampoco lo sabrían los comitentes de la obra quienes, no obstante, debieron de quedar sumamente satisfechos con el resultado final ya que, como hemos visto, su inserción se repitió en sucesivas ediciones.

Si hemos insistido en un asunto que, en principio, no parece pasar de la mera anécdota, es porque en ella nos apoyamos para no aceptar la autoría de Zorrilla para otros dos retratos de fray José de San Benito que se le han atribuido⁴⁷⁸: el lienzo conservado en el madrileño convento de San Plácido y el que acompaña la biografía que del religioso aparece en la *Enciclopedia Espasa Calpe*.

La primera de estas obras es un lienzo (97’5 x 72 cm.), ubicado en el refectorio del convento de madres benedictinas de San Plácido, en Madrid⁴⁷⁹ y se encuentra en mal estado de conservación, con múltiples craquelados y barnices oscurecidos que dificultan el estudio y casi impiden su reproducción⁴⁸⁰.

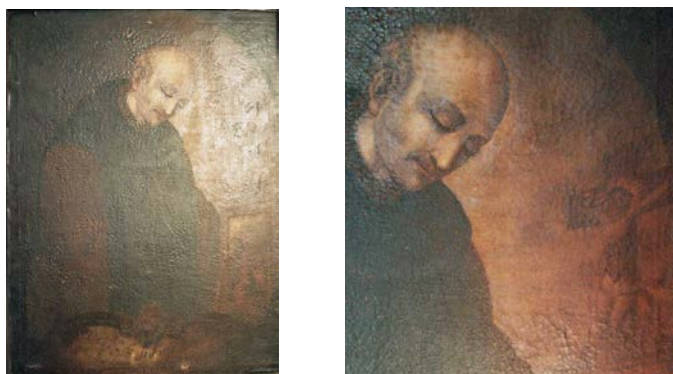
⁴⁷⁶ Las últimas palabras aluden a las palabras sagradas “y Él escribió en estas tablas, como había hecho en las primeras, los diez mandamientos, que os intimó en el monte desde en medio del fuego, cuando fue congregado el pueblo y me las dio” (Deut 10,4).

⁴⁷⁷ ARGERICH, fray Benito: *Op.cit.*, 222.

⁴⁷⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 177-178.

⁴⁷⁹ Agradecemos a la Comunidad de madres benedictinas su amabilidad y las facilidades concedidas para el estudio de esta pintura.

⁴⁸⁰ Quizá en algún momento el lienzo pudo salir del monasterio, pues en la parte posterior hay un papel pegado, con el sello conventual, indicando “PAX. San Roque nº 9. Beato Hno. Benito de Montserrat. Del Refectorio”.



Fray José de san Benito (anónimo), convento de San Plácido, Madrid

Comparando ambas obras vemos que si bien también aquí estamos ante una figura monumental, girada de tres cuartos (esta vez hacia su izquierda), ocupando la mayor parte del lienzo y que, en la parte inferior hay una tarjeta carnosa, adornada con un querubín, con la inscripción que identifica al personaje “*Ve^{ro} R^o de f. Joseph de S. Benito, Rs^o Lego murió ... de 1723, de edad de 68*”, ciertas diferencias, sobre todo conceptuales, nos llevan a creer bastante improbable que puedan deberse a una misma mano.

Como decíamos más arriba, la estampa de Zorrilla representa al religioso que acaba de interrumpir su escritura y nos mira, erguido, de forma frontal; sin embargo, en el lienzo de San Plácido, el religioso aparece en la actitud que le reflejan las crónicas: con la cabeza inclinada y los ojos bajos, casi diríamos cerrados, y las manos recogidas, ocultas bajo el hábito.

Además, mientras que en el dibujo de Zorrilla la imagen de Nuestra Señora de Montserrat es muy importante, tanto por las dimensiones del lienzo donde aparece como por estar perfectamente identificada en su advocación, en el de San Plácido las dimensiones se han reducido considerablemente sin que podamos determinar, dadas las condiciones en que se encuentra la pintura, si la advocación representada corresponde a la de Nuestra Señora de Montserrat.

Por último, también encontramos serias diferencias entre las imágenes de Cristo y las cruces que aparecen en una y otra obra, pues si en el dibujo de Zorrilla Cristo tiene la cabeza inclinada al pecho, dando la impresión de haber muerto, y está clavado en una cruz de brazos estrechos, en la pintura de San Plácido estamos claramente ante un Cristo vivo, que eleva su rostro al cielo, con un resplandor en torno a su cabeza, estando clavado en una cruz de brazos más cortos y más anchos.

Por lo que respecta a la segunda obra que se le ha atribuido y que se reproduce junto a su biografía en la *Enciclopedia Espasa Calpe*⁴⁸¹, es muy similar a la pintura de San Plácido, con ligeras variantes como la incorporación, junto al cuadro de la Virgen y la cruz, de una calavera, así como haber representado, tras la imagen del religioso, una librería alusiva a su actividad de escritor. Queremos resaltar, comparándola con la obra de Zorrilla, cómo aquí se ha perdido por completo la referencia a Nuestra Señora de Montserrat, pues la imagen que aparece en el cuadro es una Inmaculada, aludiendo con ello a la defensa que de este misterio hizo fray José en sus tratados.

Si bien no hemos podido mostrar la pintura descrita, al encontrarse en paradero desconocido⁴⁸², en ella se basa sin duda la estampa realizada por Escaler, que sí reproducimos⁴⁸³.



Fray José de san Benito (Escaler)

Un paso intermedio entre ambas composiciones se encuentra en la versión grabada por fray Matías de Irala en 1746, en la que oculta toda información relativa a nuestro pintor, al firmarla como “F. Mathias de Irala del. et sculp”, pese a que claramente se inspiró en el diseño de Zorrilla para realizar su obra⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. Espasa Calpe, Madrid 1926, XXVIII, 2909.

⁴⁸² Puestos en contacto con la editorial Espasa Calpe nos indicaron que únicamente les consta que se tomó de un libro ya publicado, sin conservar referencia alguna sobre cuál era el libro, teniendo sólo una copia antigua de mala calidad de la imagen.

⁴⁸³ Agradecemos al padre Oriol, de la abadía de Montserrat, habernos facilitado esta estampa.

⁴⁸⁴ Un ejemplar suelto se encuentra en el Museo Municipal de Madrid (CARRETE, Juan (1985): *Op.cit.*, I, 234). La que reproducimos procede de la obra de fray Benito Argerich, agradeciendo nuevamente al padre Oriol habernos proporcionado una copia de la misma.



Fray José de san Benito (Matías de Irala, 1746)

Aunque la estampa es muy similar a la anterior, fray Matías de Irala ha introducido algunas modificaciones, algunas quizá intrascendentes, como el hecho de que sobre el murete del primer plano aparezcan algunos utensilios empleados en construcción, aludiendo quizá a la actividad de cantero ejercida por el religioso, otras que responden a cuestiones formales, como haber incluido dos de los muros de la estancia, marcando el ángulo del rincón, con lo que adquiere mayor profundidad y restando la quizá excesiva frontalidad que trasmite la estampa realizada por Manuel de Cosa.

Pero en la obra de Irala hay, además, otras modificaciones puramente conceptuales, como haber representado a fray José, frente a la mesa, con la cabeza y la vista baja, concentrado en el ejercicio de su actividad como escritor⁴⁸⁵, habiéndole marcado una fisonomía distinta a la dibujada por Zorrilla, siendo sus rasgos semejantes a los que aparecen en los lienzos citados. Asimismo, la imagen del Crucificado da la sensación de que nos encontramos ante una imagen de Cristo todavía vivo.

Por lo que respecta al resto de la composición, sigue fielmente el modelo creado por Zorrilla: moldura de la puerta, lienzo de la Virgen, objetos que aparecen sobre la mesa, forma de disponer las manos ... En cuanto a la calavera que aparece a los pies de la cruz, también está en el grabado de Cosa, si bien la profusión de líneas y las pequeñas dimensiones en que se ha realizado dificultan su identificación a primera vista.

La estampa realizada por Matías de Irala está fechada en Madrid en 1746, por lo que supusimos que se encargó para insertarla en la citada obra de fray Benito Argerich, publicada en Madrid en ese mismo año, y de hecho así creemos

⁴⁸⁵ De hecho, la última palabra varía sobre la estampa anterior, pues no sólo aparece incompleta, sino que se ha modificado la primera letra: en lugar de “Cum”, pone “Su”.

que sucedió; sin embargo, de los cuatro ejemplares pertenecientes a la Biblioteca Nacional sólo aparece en uno y, en un segundo, hay signos de haber sido cortada. En ambos casos, así como en el de la abadía de Montserrat, que también conserva la estampa, se encuentra precediendo a la página número 1, como presentando la autobiografía de fray José de San Benito⁴⁸⁶.

En cuanto a la actitud de recogimiento que presenta fray José de San Benito en los lienzos de San Plácido y el publicado por Espasa Calpe, hemos localizado un claro precedente en la estampa realizada por Ignacio Valls en Barcelona, sin fechar, pero que por la cronología del grabador debe de datarse en el tercer tercio del siglo XVIII, conservándose un ejemplar en la colección de Antonio Correa, en la Calcografía Nacional (E-12118):



Fray José de san Benito (Ignacio Valls, finales S. XVIII)

donde el religioso aparece representado de forma muy similar a la de los lienzos citados, acompañado igualmente de una tarjeta que identifica al personaje, así como de un cuadro de la Virgen, en este caso en su advocación de Nuestra Señora de Montserrat, si bien el autor ha prescindido de los demás elementos: crucifijo, calavera y estantería de libros.

Por otro lado, como decíamos al principio de este estudio, se conservan por lo menos dos estampas distintas firmadas, en ambos casos, por Francisco Zorrilla y Manuel de Cosa, habiendo localizado la que llamaremos segunda versión en la edición de Girona 1755, bastante gastada y en las dos estampas sueltas procedentes de las colecciones Carderera y Correa, esta última con una excelente impresión, que reproducimos⁴⁸⁷, insertando nuevamente la correspondiente a la edición de 1725, al objeto de facilitar la comparación:

⁴⁸⁶ Posteriormente se ha incluido precediendo a la portada de *Vida del V. Fra Josep de Sant Benet, religiós Llec del Reial Monestir de Santa Maria de Montserrat de Catalunya, escrita de la seva pròpia mà*, Monestir de Montserrat, Montserrat 1930, si bien con dimensiones más reducidas.

⁴⁸⁷ Conservada en la Calcografía Nacional (E-9048), mide 245 x 170 mm.



Fray José de san Benito (M.Cosa, 1725)



Fray José de san Benito (M.Cosa, 1740)

En principio, ambas parecen idénticas, pero viéndolas de forma simultánea y cotejándolas con minuciosidad, vemos que existen algunas diferencias entre ellas lo que indica, claramente, que del dibujo realizado por Zorrilla se abrieron, al menos, dos láminas, quizá por haberse estropeado la primera tras las sucesivas ediciones de las *Opera Omnia*.

Ahora bien, ¿cuál es anterior?. A nuestro entender, la que aparece en la edición de 1725, repetida en las de 1727, 1731 y 1738. En el ejemplar de la Calcografía Nacional está más cuidada su elaboración, con un trabajo de buril más limpio, permitiendo crear unos perfiles más nítidos (por ejemplo, la cabecita de la tarjeta, mucho más preciosa en esta segunda versión) y unos contrastes de claroscuro mejor conseguidos. Pongamos como ejemplo cómo está realizada la pared que cierra la estancia: en horizontales y verticales en la estampa de 1725 mientras que en la segunda versión las incisiones verticales han pasado a ser diagonales, aparte de estar realizadas de forma más sutil, lo que suaviza notablemente el resultado final.

Además, la sensación de falta de espacio que podía haber en la estampa de 1725, con la figura de fray José comprimida entre el murete del primer término y la pared del fondo, desaparece en la segunda versión, donde el religioso parece disponer de mayor espacio donde moverse.

Por otro lado, hay otras diferencias que nos han llevado a la conclusión de fechar antes la estampa de la edición de 1725, pues los rasgos de fray José han variado, acercándose a los que más tarde realizarán fray Matías de Irala e Ignacio Valls. Igualmente, del texto que está escribiendo ha desaparecido la última letra, figurando únicamente "*Mons libanus Cu*" de donde procede el texto que aparece en la estampa de Irala, si bien con el error ya observado al haberse modificado la

“C” por una “S”. Por último, incluso la actitud del religioso ha cambiado ligeramente, apareciendo más concentrado en sí mismo y, aunque no aparezca con la cabeza baja, lo cierto es que tampoco mira al espectador sino a un punto incierto, al vacío.

Cuestión más compleja es fechar esta segunda versión; inclinándonos a pensar que la nueva lámina debió de abrirse a principios de la década de 1740, pues ya hemos indicado que en 1738 todavía se inserta la primera, estando ya bastante deteriorada, por lo que quizá no pudo volverse a utilizar. En la edición de Gerona de 1755 aparece la nueva, pero también se percibe en ella la huella producida por el desgaste, lo que indica que la plancha ya había sido utilizada anteriormente. En cualquier caso, siendo Manuel de Cosa quien también se ocupó de grabar esta segunda lámina, tuvo que realizarse antes de 1743, año de su muerte, incluso podría adelantarse un par de años antes, pues la enfermedad que tuvo que soportar al final de su vida le impediría hacer un trabajo de tanta delicadeza.

NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT (1725)

Al igual que la anterior, aparece en las *Opera Omnia* de fray José de San Benito y en este caso se inserta en el frontispicio de la misma.

Revisando las sucesivas ediciones que se hicieron de las obras, encontramos dos estampas distintas: las cuatro de Madrid parecen responder a un mismo modelo, mientras que en la edición de Gerona de 1755 la estampa que aparece es claramente otra.



Nuestra Señora de Montserrat (1725)

La correspondiente a las obras publicadas en Madrid (73 x 85 mm.), reproduce la imagen de la Virgen sentada, con el Niño en su regazo; al igual que la talla original lleva un velo cubriéndole la cabeza y corona pero aquí, además, se

adorna con un nimbo de sol, alternando los rayos rectos con los flamígeros; si con su mano izquierda parece sujetar, o mostrar, a su Hijo, sostiene en la derecha una granada, de la que surgen tres flores. A este respecto debemos señalar que la imagen de Nuestra Señora de Montserrat porta en la mano una esfera que no parece representar fruto alguno, sino el mundo, por lo que nos preguntamos si el hecho de que Zorrilla haya puesto una granada en la mano de la Virgen puede ser como recuerdo a la patrona de la villa de Haro, la Virgen de la Vega, que lleva en su mano este fruto.

La imagen se sitúa en un paisaje alusivo a la montaña donde se enclava la abadía, cuyo edificio se percibe claramente al pie de los riscos que la rodean, así como otros que reproducen las ermitas dispersas entre ellos. Aunque no hay duda alguna en su identificación, en el grabado se añade además una tarjeta con el título de su advocación: “*N.S. de Mon / serrate*”.

El modelo es similar al que aparece en la pared del fondo del retrato de *Fray José de San Benito*, aunque realizado de forma menos precisa, quizá por el destino que se iba a dar a la estampa, en este caso concebida como mero adorno del frontispicio del texto, mientras que la del retrato del religioso se utilizó, sin duda, como estampa devocional, teniendo por ello una mayor difusión.

En ninguna de las ediciones citadas la estampa lleva firma pero, al igual que señalábamos al hablar de las obras aparecidas en el *Desagravio de la verdad*, también aquí creemos que los autores del dibujo y del grabado son los mismos que los indicados para el retrato de *Fray José de San Benito*, es decir, Francisco Zorrilla y Manuel de Cosa.

La edición de Gerona, de 1755, aparte de ser algo mayor (90 x 120 mm.), varía sobre la anterior en que aquí la Virgen no parece estar sentada, al estar cubierta con un largo y recto manto que la cubre por completo, dándole un aspecto frontal y plano; lleva en su mano una esfera y no un fruto; además, técnicamente, el resultado es mucho más tosco y menos preciso, quizá debido a que al haberse publicado la obra en una población pequeña, alejada de un núcleo artístico de importancia, quizá no pudieron contar con un grabador suficientemente preparado para realizar el trabajo con mayor calidad.



Nuestra Señora de Montserrat (1755)

Sin embargo, esta estampa tiene una variante sobre las de Madrid de suma importancia, pues en este caso sí está firmada, con caracteres algo rudos pero que permiten leer en la parte inferior izquierda: “*Frn° Zia f.*”, abreviatura que, estamos seguros, corresponde al nombre de nuestro pintor, Francisco Zorrilla, lo que viene a confirmar que también fue él el autor del dibujo de Nuestra Señora de Montserrat, dado tanto a Manuel de Cosa como a un anónimo grabador de Gerona para, a partir de él, poder abrir las láminas de los frontispicios de las *Opera Omnia* de fray José de San Benito.

Antes de pasar a estudiar al autor de la composición, queremos señalar que aunque en principio pueda parecer excesivo que se hiciesen tantas ediciones, y tan seguidas, de las *Opera Omnia* de fray José de San Benito pues tanto su contenido, como el hecho de estar parcialmente escritas en latín, haría pensar en un lector erudito y restringido, lo cierto es que hemos localizado esta obra en un buen número de inventarios de estas fechas, confirmándose la difusión tan generalizada que tuvo en su época. Citemos como ejemplos el inventario de los bienes de Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado (1757)⁴⁸⁸ o el de un viejo conocido, Juan Francisco Ollauri y Unda (1744)⁴⁸⁹.

Por lo que respecta al grabador de la estampa, si bien se ha venido leyendo su firma como “P.M.E. Cosa”, en realidad la letra “P” no existe, sino que se trata de un arabesco, de un adorno, en el inicio de la letra “M”. El grabador firma con un anagrama, formado de la unión de las letras M, A, E y L, si bien estas dos últimas comparten tantos rasgos que resulta difícil ver la “L”.

⁴⁸⁸ BARRIO MOYA, José Luis: El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado. *Wad-Al-Hayara* nº 15 (1988), 255-268.

⁴⁸⁹ A.H.P.Lo.: J/996-7.



Fray José de san Benito (Francisco Zorrilla y Manuel de Cosa, 1725)

Escasas son las noticias publicadas sobre Manuel de Cosa, limitándose a una sola estampa de él conocida, el retrato de *María del Santísimo Sacramento*, realizado después del 16 de agosto de 1734 según el diseño realizado por fray Matías de Irala⁴⁹⁰ y que “entre el 10 de junio de 1719 y el 12 de octubre de 1721 trabajaba en la Casa de la Moneda de Cuenca”, de donde pasó a la de Madrid, siendo nombrado fiel de moneda el 22 de noviembre de 1741, puesto que ocupó hasta su muerte el 11 de enero de 1743⁴⁹¹, estableciéndose por Antonio Gallego el interrogante sobre un posible parentesco con Diego de Cosa⁴⁹².

Como ya dijimos anteriormente, Manuel y Diego de Cosa eran hermanos y, efectivamente, estuvo destinado en la Casa de la Moneda de Cuenca, aunque también trabajó en la de Segovia, incorporándose definitivamente a las de Madrid en 1728, siendo tallador y fiel de las mismas hasta su muerte en 1743.

Volviendo a las estampas estudiadas, lógicamente debemos preguntarnos por qué se eligió a Manuel de Cosa para abrir las láminas, pensando que quizá influyesen las relaciones que su hermano había tenido con los monjes benedictinos. Es posible que inicialmente pensasen en Diego para realizar el grabado y que, al no poder realizar el encargo, por impedirlo sus obligaciones oficiales, lo derivase a su hermano. El problema es que en la fecha en que se realiza la estampa, 1725, no es seguro que Manuel residiese en Madrid: Sabemos que en 1724 se encontraba en Segovia junto a Diego y que en 1728 -cuando es llamado para trabajar en Madrid- estaba de nuevo en Cuenca, por lo que no podemos asegurar en cuál de estas tres ciudades -Madrid, Segovia o Cuenca- se grabó la plancha.

No sucedería lo mismo con la segunda de las láminas, pues al estar abierta después de 1738, se trata de una obra íntegramente realizada en Madrid.

Al igual que comentamos cuando estudiamos las estampas realizadas por Diego de Cosa, queremos cerrar este capítulo lamentándonos de que, a causa de

⁴⁹⁰ BARCIA, Ángel M. de (1901): *Op.cit.*, 658. En la propia estampa se hace constar que la religiosa había fallecido el 16 de agosto de 1734, por lo que lógicamente el grabado es posterior a esta fecha.

⁴⁹¹ CATALINA, Antonio R. de: *Op.cit.*, 101.

⁴⁹² GALLEGO GALLEGU, Antonio: *Op.cit.*, 236.

sus obligaciones como tallador y fiel en las Casas de la Moneda, Manuel de Cosa no pudiese dedicarse más intensamente a la labor del grabado de láminas. La calidad que se desprende de sus escasas obras (sobre todo de la segunda estampa de *Fray José de San Benito*) permite afirmar que, si se hubiese centrado en esta actividad, sin duda hubiera sido merecedor de alcanzar un puesto destacado en la historia del grabado.

ETAPA DE MADUREZ
(1725-1735)

La década que vamos a estudiar es, a todas luces, las más fecunda en la obra de Francisco Zorrilla, que ya había logrado hacerse un hueco en el panorama artístico madrileño, con una clientela nutrida para la que desarrolló sus diferentes facetas pictóricas, pues lo encontramos realizando pintura mural, trabajos de restauración, continuando con la pintura de caballete tanto para particulares como para las órdenes religiosas que tanto confiaron en su buen hacer, así como dibujos para estampas, dedicando igualmente buena parte de su tiempo a las tasaciones de pinturas, máxime tras ser nombrado en 1733 tasador oficial por el Consejo de Castilla y, si bien en esta década no hemos documentado ninguna colaboración con el mundo teatral, estamos seguros de que continuaría realizando mutaciones y escenografías.

OBRAS REALIZADAS PARA LOS TRINITARIOS DESCALZOS **ANTES DE 1733**

"Don Juan de Santa María, ministro de este convento de trinitarios descalzos redemptores de cautivos de esta corte, certifico que don Francisco Zorrilla ha pintado en este dicho convento en el archivo general de dicho orden, la vida de nuestro padre y patriarcha san Juan de Matta, en ocho lienzos de estatura perfecta, y otros de Nuestra Señora de primoroso pincel; y en nuestro colegio de la Universidad de Alcalá, ha pintado en el claustro la vida de nuestro venerable padre fray Juan Bautista de la Concepción, en ocho lienzos de estatura perfecta, mui à gusto y satisfacción de ambas comunidades, por su destreza, inventiva en el arte de pintar. Y para que conste donde más le convenga, lo signé y firmé en dicho convento de Madrid, en veinte y quatro días del mes de febrero de mil setecientos y treinta y tres años.

[Firmado] Fray Juan de Santa María. Ministro"¹.

Como vemos por el documento anterior, el 24 de febrero de 1733 el ministro del convento de trinitarios descalzos de Madrid certificó que Francisco Zorrilla había realizado una serie de obras tanto para el convento que la Orden tenía en Madrid como para el de Alcalá de Henares, y que sus pinturas habían resultado del gusto y satisfacción de los monjes, tanto por la destreza del artista como por la inventiva desarrollada en sus composiciones.

Lamentablemente, una vez más nos encontramos con que ambos conventos sufrieron los rigores desamortizadores del siglo XIX y, contrariamente a lo que sucedió en el convento de la rama calzada de la Orden, cuyas obras estudiamos en la década anterior y que, por lo menos en parte, han llegado a nuestros días, en este caso no se conoce el paradero de ninguna de las obras

¹ A.H.N.: Consejos, legajo 4000/12, s/f. El certificado, acreditando los trabajos realizados para la Orden, se acompaña a la instancia de Francisco Zorrilla para ser nombrado tasador oficial de pinturas.

incluidas en el certificado, sin que haya noticias de si fueron destruídas, vendidas a particulares, llevadas a otros monasterios o depositadas en cualquier almacén.

Por ello, intentaremos describir los lugares para los que fueron creadas, cómo podrían ser las citadas obras y añadir otras que, por razones estilísticas, pensamos que pudieron ser realizadas por Francisco Zorrilla.

OBRAS PARA EL CONVENTO DE TRINITARIOS DE MADRID

Según nos informa Álvarez y Baena acerca del convento de trinitarios descalzos de la Encarnación, vulgo Jesús:

“El año de 1600, llegó á Madrid de Roma el V.P.Fr.Juan Bautista, Fundador de la Reforma de los Descalzos de la Santísima Trinidad con otros Religiosos, donde despues de varias solicitudes para tener Convento en esta Corte lo lograron con la protección de Don Francisco Gomez de Sandoval, Duque de Lerma, el que les labró Casa inmediata á la suya, colocando al Señor Sacramentado en ella á 7. de Abril de 1606”².

No describe, sin embargo, su interior, limitándose a decir que “la Iglesia, y Convento es toda una taza de plata, por su adorno y aseo”, que en su altar mayor se había colocado un arca de plata conteniendo los restos del fundador de la orden trinitaria, san Juan de Mata, conservándose asimismo el sepulcro de mármol donde había sido sepultado en Roma.

Esta contención en las descripciones se repite en otras crónicas: en 1755 Norberto Caino sólo parece que viera el altar de la Concepción, con san Félix de Valois y san Juan de Mata, y pinturas en el altar y a los lados³, mientras que Ponz, alabando la arquitectura de la iglesia “de las mas bien proporcionadas de Madrid”, únicamente cita los cuadros de Vicente Carducho para la iglesia y, para el claustro, varios lienzos dedicados a la vida de la Virgen, atribuyendo las obras a Alonso del Arco, Francisco Solís y Francisco Camilo⁴ obras que, al menos en parte, fueron depositadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1813⁵.

² ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786): *Op.cit.*, 141.

³ CAINO, P. Norberto: “Viaje de España hecho en el año 1755”. GARCÍA MERCADAL, J.: *Op.cit.*, 463.

⁴ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 297-299.

⁵ A.A.BA.: Legajo 618/3, 61v, repetido, con ligeras variantes iconográficas, en 78.



Convento de la Encarnación (Teixeira, 1656)

Como podemos apreciar, el edificio se ubicaba entre las calles de Francos (Cervantes, en la actualidad), Trinitarios (Jesús), Huertas y el paseo del Prado, siendo su iglesia un edificio de tres naves, con cúpula y chapitel en el crucero, estando marcada una segunda cúpula a los pies del templo, que no puede corresponder a la capilla de Jesús⁶ ya que el plano de Teixeira (1656) se realiza treinta y tres años antes de que se labrase la capilla que acogería la imagen de Jesús Nazareno, según indicamos al hablar del estandarte que, para su Congregación, realizó Francisco Zorrilla en 1721.

La iglesia de los trinitarios descalzos resultó muy dañada durante la francesada, momento en el que se dispersaron⁷ o destruyeron⁸ sus riquezas artísticas, así como las existentes en las dependencias conventuales, si bien algunos de estos bienes les fueron devueltos tras la contienda, como los 35 “quadros del claustro de medio punto que representan a los Santos de la Orden y tienen su cruz”⁹. Tras ser devuelto el convento a los padres trinitarios, comenzó a reedificarse su iglesia¹⁰ “hallándose bastante adelantada la obra cuando ocurrió la esclaustración de los religiosos, por cuya causa pararon los trabajos”¹¹, y el convento se destinó a colegio de cadetes de infantería.

⁶ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *Op.cit.*, 121.

⁷ En el inventario de los cuadros que se iban depositando en el convento del Rosario aparecen, aparte de las pinturas citadas en la nota 5, 30 cuadros semicirculares, con retratos de religiosos trinitarios descalzos que se encontraban en el claustro (con el numero 255); uno representando el *Martirio de un santo obispo del orden de trinitarios descalzos* (810); 36, también de medio punto, de fundadores, santos y venerables religiosos (832, 833, 834), más otros dos religiosos de la Orden (836 y 836) (A.A.BA.: Legajo 618/3, 13, 40, 41 y 41v).

⁸ Las diez pinturas “del retablo mayor se sacrificaran hechando abaxo el dicho retablo”. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *Op.cit.*, 461.

⁹ RINCÓN GARCÍA, Wifredo: “Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814”. *Acad* nº 60 (1985), 345.

¹⁰ CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Op.cit.*, 211, afirma que las obras de reedificación se costearon sorteando “á la lotería moderna una hacienda de campo que poseían”.

¹¹ MADOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 216.

En 1835 los decretos promulgados por Mendizábal afectaron nuevamente a la Comunidad, que se vio forzada a abandonar el edificio. Sin embargo, el duque de Medinaceli, en quien había recaído el patronazgo sobre el mismo, por real orden de 23 de septiembre de 1843, consiguió la devolución de parte del edificio por derecho de reversión¹², cediéndoselo “con real autorizacion á las monjas del Caballero de Gracia”¹³ y, más tarde, a las agustinas de la Magdalena; el resto de la superficie ocupada por los Trinitarios -la que daba a la calle de las Huertas- había pasado a ser propiedad del Estado, siendo cedida por el gobierno a las hermanas de la Caridad para la construcción de su casa principal¹⁴.

De este momento, disponemos de dos inventarios recogiendo diversos bienes, uno conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵ y, el segundo, en la Biblioteca Nacional¹⁶ prácticamente idénticos -el primero recoge 128 pinturas, mientras que en el segundo sólo se contabilizan 122-; esta última cifra es coincidente con la que figura en otro de los documentos conservados en la Academia¹⁷, en el que se dice que en el convento de Jesús se recogieron cuatro pinturas de primer orden y siete del segundo, desechándose las 107 restantes, esperando que con el vocablo “desechar” quisiesen expresar que se vendieron y no que fueran destruídas.

A ello vendría a sumarse un grupo de pinturas que el 14 de junio de 1838 se recogió en la biblioteca del palacio del duque de Medinaceli, procedentes del convento de Jesús -diez o siete, según los diferentes documentos consultados-¹⁸, con escenas de la vida de san Juan de Mata, cuyas medidas -ocho pies y medio en cuadro, salvo en un caso que tiene ocho pies y medio de alto por siete pies de ancho- hacen pensar que pudiera tratarse de la serie realizada en 1634 por Vicencio Carducho para el altar mayor y los colaterales de la iglesia¹⁹.

Del devenir de la capilla de Jesús hasta convertirse en la basílica actual nos hemos ocupado anteriormente, al hablar del estandarte realizado por Zorrilla en 1721, por lo que remitimos al citado apartado para evitar reiteraciones.

¹² MADOZ, Pascual (*Diccionario*): *Op.cit.*, X, 573.

¹³ MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 167.

¹⁴ MESONERO ROMANOS, Ramón: *Op.cit.*, 214-215.

¹⁵ A.A.BA.: Legajo 35-7/1.

¹⁶ B.N.: Mss 6117.

¹⁷ A.A.BA.: Legajo 35-20/1.

¹⁸ *Ibidem*, legajos 35-2/1 y 35-20/1.

¹⁹ En el inventario del Museo de la Trinidad se incluyen doce pinturas que pudieran corresponder a las de los citados retablos, en seis casos prácticamente cuadradas, 2,40 x 2,34 aproximadamente (con números de inventario 294, 414, 422, 482, 633 y 635, indicándose en todas ellas “Autor: Carducho”); las otras seis, más estrechas, tienen unas medidas aproximadas de 2,40 x 1,99 (inventariadas con los números 291, 543, 546, 608, 614 y 638, en tres casos no se indica el autor, en dos “Autor: Carducho” y en uno “Autor: Carducho (no firmada)”.

A la pérdida de la riqueza artística del convento, se suma la de su archivo y biblioteca, ya que son escasos los fondos conservados, repartidos entre la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional, no encontrando en ellos nada que pudiese sernos de utilidad, por tratarse de documentación relativa a censos y propiedades, sin que podamos asegurar si puede conservarse documentación de interés en las dependencias actuales de los padres trinitarios en Madrid²⁰.

No hay, por tanto, información alguna sobre las pinturas que nos interesan, al no ser citadas ni en las crónicas de viajeros ni por los tratadistas y tampoco se recogen en los textos contemporáneos dedicados al estudio de las iglesias de Madrid.

Gracias al certificado expedido por fray Juan de Santa María, sabemos que Francisco Zorrilla realizó para este convento varias pinturas dedicadas a la Virgen, sin que se especifique cuántas fueron, ni sus medidas, si se trataba de una serie sobre su vida, como la citada por Ponz, o si eran pinturas de distintas advocaciones marianas, apareciendo un buen número de pinturas que responden a esta iconografía en los inventarios conservados y que se han transcrito en el anexo documental.

Por otro lado, también nos indica el Ministro del convento que Zorrilla pintó ocho lienzos “de estatura perfecta” con escenas de la vida de San Juan de Mata, que se encontraban decorando las dependencias del archivo de la Orden. Como quiera que, al recoger la pintura del claustro del convento de trinitarios calzados dedicada a este Santo, ya dimos cuenta de la biografía del efigiado, no la incluimos aquí para no repetirnos y, aunque nada dice el documento sobre los asuntos representados, parece lógico suponer que no se repitiesen las escenas que Carducho había realizado para los altares de la iglesia y que a nuestro pintor se le encargasen otras distintas, que sin duda conocería a través de las diversas biografías publicadas por los cronistas de la Orden, en algún caso editadas apenas unos años antes, como la de fray Melchor del Espíritu Santo (1707). También pudieron servirle de inspiración la colección de 25 estampas que, con el título de *Revelatio ordinis Ss^{mae} Trinitatis redemptionis captivorum sum Innocentio tercio anno 1198* -tomado de su portada alegórica- reproducía al aguafuerte las pinturas realizadas por Theodoor van Thulden en 1633 en la iglesia de San Maturin de París²¹, o las estampas de la vida de san Juan de Mata que se encontraban en el

²⁰ La biblioteca y archivo actuales de los padres trinitarios, al parecer, está sin catalogar, por lo que no nos autorizaron a su estudio, informándonos de que, tras la desamortización, parte de las bibliotecas y de los archivos de la Orden se habían enviado al convento de San Carlino en Roma. Allí nos pusieron en contacto con el profesor Montijano García, de la Universidad de Málaga, estudioso de los fondos de San Carlino, quien nos comunicó que no existía en ellos nada que pudiese servir a nuestro estudio.

²¹ Un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

convento madrileño, de donde se llevaron al Museo de la Trinidad y, posteriormente, a la Academia de Bellas Artes, tras la desamortización.

No ha sido posible identificar en los inventarios conservados, ni entre las que fueron llevadas al Museo de la Trinidad ninguna de las obras citadas en el certificado. En la casa que los padres trinitarios disponen en Madrid se conserva esta interesante pintura:



Aparición de la Virgen a san Juan de Mata (anónima, h. 1700)

Aunque los miembros de la Academia recogieron, tras la exclaustación del convento de la Encarnación un “lienzo grande arrollado que representa a san Juan de Mata en el acto de recibir de mano de la Virgen una bolsa de dinero, para redimir los cautivos, apaisado”²², ni el formato ni las medidas son coincidentes con la pintura que mostramos, pues el primero, apaisado, medía 7 2/2 x 10 2/2 pies (es decir, 196 x 280 cm. aproximadamente), mientras que la obra conservada tiene un formato vertical y menor tamaño (166 x 110 cm.).

El momento representado, tal como indica la inscripción de la parte inferior de la pintura, es el de cuando “*EL PATRIARCA SAN JUAN DE MATA, DOCTOR PARISIENSE, RECIBE DE MARIA SANTISIMA EL PRECIO DE UNA REDEMPCION DE CAUTIVOS EN VALENCIA, AÑO MCC*”, por lo que pudiera pensarse que estamos ante uno de los ocho lienzos dedicados a la vida del Santo realizados por Zorrilla.

Sin embargo y aunque no podemos hacer afirmaciones rigurosas pues, al haber sido restaurada, la pintura aparece muy aplastada, sin que puedan apreciarse debidamente las pinceladas, tras examinar detenidamente la obra hemos optado

²² A.A.BA: Legajo 35-7/1.

por no incluirla en su catálogo, al no encajar con lo realizado por Zorrilla, ya que vemos aquí unas manchas de color planas, densas, con los perfiles muy marcados -incluso en las figuras que aparecen al fondo, en la escena del pago del rescate de los cautivos-, con un resultado diferente a la pincelada suelta, casi abocetada, de las obras estudiadas en el capítulo anterior.

Por otro lado, la escena representada es prácticamente idéntica a la estampa grabada por Marcos Orozco²³:



Aparición de la Virgen a San Juan de Mata (M.Orozco, 1707)

En nuestra opinión, Marcos Orozco reprodujo en su grabado la pintura anterior, introduciendo apenas variantes: el texto que en el lienzo aparece dentro de una tarjeta “*Es abogado del dolor de hijada y enfermedades de quartanas*” figura en la inscripción de la parte inferior de la estampa, añadiendo “y otros peligros de la vida” y, sobre todo, aparte de que el Santo lleve el collar con el escudo de la Inquisición, precisa que la aparición tuvo lugar en el año 1202, lo que nos lleva a pensar que el grabado es posterior a la pintura ya que los monjes corregirían el error, indicando al grabador la fecha correcta; por tanto, entendemos que la pintura no forma parte de la serie realizada por Zorrilla para adorno del archivo general del convento de la Encarnación.

Decíamos, párrafos atrás, que no se hay noticias sobre el paradero de las pinturas; sin embargo, aunque no las conservemos, sí podemos saber cuáles fueron las escenas representadas, por lo menos en cinco de ellas, gracias a estas obras conservadas en el Museo del Prado:

²³ La estampa se incluye, precediendo a la página 1, en la biografía del Santo, escrita por fray Melchor del Espíritu Santo.



Jóvenes con tarjetas, números 4.880, 4.881²⁴ y 5.009



Jóvenes con tarjetas, números 5.010 y 6.104

Al estudiar el encargo que Francisco Zorrilla realizó para los trinitarios calzados, indicábamos que las obras estaban flanqueadas por “sendos ángeles con la inscripción de estos venerables” como figura en el inventario conservado en la Academia de Bellas Artes, mientras que las que se encontraban en los ángulos lo estaban por “sus medios lunetos correspondientes de niños. Si bien en el certificado aludido nada se dice de que las pinturas sobre la vida de San Juan de Mata estuviesen flanqueadas por ángeles o niños como las del convento de Descalzos, por el texto de las inscripciones pensamos que estos “medios puntos” conservados en el Museo del Prado proceden de este último monasterio y que pudieron formar parte del conjunto ejecutado por Zorrilla.

Las obras fueron inventariadas en el Museo de la Trinidad, indicándose que “estos cuadros son de ningún valor para el museo y en estado muy deplorable

²⁴ La ficha museográfica de esta pintura sólo dispone de una imagen en blanco y negro y cuando vimos personalmente la obra, ante el deterioro que presenta, tuvimos que estudiarla extendida sobre una mesa, imposibilitando su correcta reproducción fotográfica.

... clasificados como de Desecho”, afirmación que, lógicamente, no podemos compartir pues, aunque se encuentran en un estado de conservación lamentable, con los bordes cortados, dobleces, inscripciones a tiza e, incluso, pérdida de algunas zonas, para nosotros son obras de sumo interés, tanto por razones artísticas como iconográficas, según intentaremos justificar.

Compositivamente, las cinco obras responden a un mismo esquema pues en ellas vemos a un joven, girado de tres cuartos -hacia la derecha, en dos casos y, los tres restantes, hacia la izquierda-; vestido con una túnica, en ocasiones levanta una de sus manos en actitud de salutación y da la impresión de apoyarse en la tarjeta que tiene delante, conteniendo la inscripción, y que prácticamente llena todo el lienzo.

Las tarjetas están muy decoradas, tanto en su perímetro, con elementos canescos y vegetales, como en los adornos a modo de roleos que cierran el texto donde se describe la escena a la que acompañaban.

Los tipos humanos son diferentes de los que habíamos visto hasta ahora, pues no están en absoluto idealizados sino que parecen retratos de jóvenes de la sociedad dieciochesca, con la cabellera larga, suelta, similares a como se representan los miembros de la familia real y de la nobleza en tantas pinturas de la época. La técnica empleada es muy semejante a la estudiada en los lienzos del claustro de la Trinidad, con una pincelada suelta, vibrante, que subraya determinadas zonas de la pintura: cabellos, dedos, etc.

Al no portar el escapulario o la cruz trinitaria sobre sus ropajes, podría surgir la duda de si estas obras no serían las que acompañaban a los lienzos del claustro principal del convento de la Trinidad; también nosotros nos lo cuestionamos, pero recordemos que el inventario conservado en la Academia de Bellas Artes describe con suficiente detalle las escenas representadas y, al cotejar dicho documento con las inscripciones que vemos aquí, comprobamos que sólo son coincidentes la que trata de la aparición de la Virgen a san Juan de Mata, para hacerle entrega del dinero para la redención y, quizá, la inventariada como *San Juan de Mata recibiendo un buleto de Inocencio tercero* que, pudiera referirse a la entrega de la Regla, o cuando el Pontífice envió al Santo a luchar contra los herejes²⁵.

Por tanto, los asuntos de seis de las escenas inventariadas en la Academia, no tienen relación con las inscripciones de estas medias lunetas y, a la inversa, tres de las obras que a continuación describiremos no se incluyen en el citado inventario²⁶.

²⁵ Correspondientes a las recogidas en el Catálogo del Museo del Prado con los números 4.880 y 4.881/5.010.

²⁶ Ibidem 5.009, 6.104 y 4.881/5.010.

Para ceñirnos a la biografía del Santo, incluimos las obras siguiendo el hilo narrativo de la biografía de fray Melchor del Espíritu Santo:

JOVEN CON UNA TARJETA ALUSIVA A LA VISION DE INOCENCIO III
(Museo del Prado, nº inventario 5.009) 1725-1733



Joven con tarjeta

La obra se conserva en los depósitos del Museo del Prado, figurando en su Catálogo como *Una pechina con una figura que sostiene una cartela con inscripción* (117 x 92 cm.) y procede del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.662 con el título de *Una pechina con una inscripción y una figura encima de medio cuerpo y tamaño natural* (158 x 95 cm.).

Aunque en su Catálogo, el Museo del Prado recoge, tanto esta obra como sus compañeras, como anónimas del siglo XVII, las fichas museográficas precisan que fueron realizadas entre 1700 y 1747²⁷.

El artista ha representado en ella a un joven, de tres cuartos, girado hacia la derecha, con melena rizada rubia, iluminada por unas pinceladas más claras, que también se aprecian en los dedos de su mano derecha, levantada a modo de

²⁷ Resulta curiosa que la última de estas fechas coincida con la del fallecimiento de Francisco Zorrilla.

salutación, así como en algunos de los elementos que decoran la tarjeta, técnica muy suelta, dando la impresión de dotar de movimiento a la figura:



Joven con una tarjeta (detalles)

En la tarjeta aparece la siguiente inscripción: “*INNOCENCIO III, DISCIPVLO DE N[UESTRO]P[ADRE]S[AN] JUAN DE MATA, RECIBE N[UESTRO]CELESTIAL ESCAPVLARIO CON LA MISMA FORMA DE CRVZ QUE VIO AL ANGEL QVE LA TRAXO Y SVS TRES COLORES. APRUEBA LA FVNDACION DEL COMBENTO DE CIERBO FRIO, DIA [1]6 DE MAYO DEL AÑO DE [1198]*”.

Los hechos aludidos en el citado texto corresponden al primer viaje de san Juan de Mata a Roma, en compañía de san Félix de Valois, para solicitar del Papa la aprobación de la Orden. El Pontífice, Inocencio III, mientras celebraba misa en la basílica de San Juan de Letrán, en el momento de la consagración, “vio sobre un Altar en el ayre vn Angel, con apariencia de hermoso Joven, vestido de blanco, con Cruz al pecho, de colores azul, y roxo ...”²⁸, lo que lo inclinó a favor de la petición de los peregrinos y aceptar, él mismo, el escapulario trinitario, con la cruz que portaba el ángel de la visión.

Por ello, el 16 de mayo de 1198, otorgó en Roma la bula *Cum a nobis*, por la que se aprobó la fundación de la casa madre de los trinitarios, Cerfroid, así como las de Planels -ubicada, como Cerfroid, en la diócesis de Meaux- y Bourg-la-Reine, en la de París²⁹.

²⁸ ESPIRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 67.

²⁹ LLONA REMENTERIA, Germán: *Op.cit.*, 111.

JOVEN CON UNA TARJETA ALUSIVA A LA APROBACIÓN DE LA REGLA (Museo del Prado, nº inventario 4.881), 1725-1733³⁰



Joven con una tarjeta

La obra se conserva en los depósitos del Museo del Prado, figurando en su Catálogo como *Un ángel con una cartela* (150 x 94 cm.) y procede del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.731 con el título de *Un ángel con un targetón* (no se indican las medidas).

Estilísticamente, la obra es muy semejante a la precedente: la figura aparece girada hacia la izquierda, levantando una mano en actitud similar a la anterior, mientras que apoya la otra sobre la tarjeta. De nuevo, tenemos que subrayar que, al emplear una técnica tan suelta, consigue un resultado muy dinámico y vibrante, como podemos apreciar en los siguientes detalles, a pesar del deterioro que sufre la pintura:



Joven con una tarjeta (detalles)

³⁰ El título completo sería “Joven con una tarjeta alusiva a la aprobación de la regla, la concesión del hospital de Santo Tomasso in Formis y el nombramiento de san Juan de Mata como primer ministro general de la Orden”.

La tarjeta tiene la siguiente inscripción: “CONFIRMA NVESTRA SANTA REGLA Y LA ENTREGA A NVESTRO P[ADRE] S[AN] JUAN DE MATA PARA QUE LA EMBIEN A NVUESTRO P.S. FELIX, DA PARA COMBENTO EL HOSPITAL DE S. TOMAS DE FORMIS Y HAZE PRIMER MINISTRO GENERAL A NVESTRO P.S. JUAN DE MATA”.

El texto alude al segundo viaje de san Juan de Mata a Roma, a principios de diciembre de 1198, para presentar la Regla de la Orden al papa Inocencio III, quien la confirmó por la bula *Operante divinae dispositionis clementia*, a la vez que nombró a su fundador ministro del convento de Cerfroid y general perpetuo de la Orden.

La regla fue enviada a san Félix de Valois, que se había quedado a cargo del convento de Cerfroid, y el Pontífice les otorgó “la Iglesia de San Miguel, y Santo Thomas de Formis, en el Monte Celio de Roma, para que fundasse un Convento de su Orden (oy se ven los vestigios) y un Hospital alli contiguo, en que los Cautivos rescatados se curassen”³¹ y, dado que se trataba de una de las veinte abadías que había en Roma “con titulo de Capellanes de el Papa”, san Juan de Mata recibió dicho nombramiento, a la vez que hacía subdiácono a fray Simón, un religioso trinitario que le había acompañado en su viaje a Roma³².

JOVEN CON UNA TARJETA ALUSIVA AL NOMBRAMIENTO DE SAN JUAN DE MATA COMO INQUISIDOR (Museo del Prado, nº inventario 5.010) 1725-1733.



Joven con una tarjeta

³¹ ESPIRITU SANTO, fray Melchor del: *Op.cit.*, 84.

³² Ibidem.

La obra se conserva en los depósitos del Museo del Prado, figurando en su Catálogo como *Pechina con una figura que sostiene una cartela, con inscripción alusiva al nombramiento de inquisidores* (137 x 94 cm.) y procede del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.661 con el título de *Una pechina con una inscripción y una figura encima de medio cuerpo y tamaño natural* (158 x 95 cm.).

En este caso, el personaje aunque gira parcialmente el cuerpo hacia la derecha, mira directamente al espectador, por lo que el resultado es más frontal que en los ejemplares anteriormente estudiados. Su rostro, en el que se aprecian unos ojos grandes y muy abiertos, está enmarcado por la larga melena, de un color tan claro que nos recuerda las grandes pelucas que caracterizan la moda de los primeros Borbones. También la tarjeta difiere de lo visto hasta ahora, pues el pintor ha adornado la parte inferior con unos dibujos, a modo de roleos, sumamente decorativos:



Joven con una tarjeta (detalles)

La inscripción es la siguiente: “N. HERMANO INNOCENCIO III, MANDA A NUESTRO P.S. JUAN, Y AL V[VENERABLE] FRAI SIMON Y A OTROS HIJOS DE N.P., CAMINEN A FRANCIA ... PLENA POTESTAD Y NOMBRAMIENTO DE INQUISIDORES APOSTOLICOS PARA QUE COMO TALES INQUISIDORES ARRANCASEN DE LA VIÑA DEL SEÑOR LA CIZAÑA Y ABOMINABLES ERRORES DEL CONDE DE TOLOSA, PADRE Y PROTECTOR DE LOS HEREGES ALBIGENSES. PREDICA N.S.P. CONTRA SVS ERRORES, Y MVCHOS DE LOS HEREGES LOS DETESTAN”

La escena que acompañaba esta media luneta sin duda estaría relacionada con el hecho de que en 1204, ante la extensión de la herejía albigense, el papa Inocencio III nombró a san Juan de Mata “Inquisidor Apostolico, y Legado con los poderes necesarios, para que, como tan sabio, y zeloso, arrancasse, destruyesse, y dissipasse tan bestiales errores”³³; cuando llegó a la zona,

³³ Ibidem, 174.

acompañado de fray Simón, intentó hacer deponer de su actitud al conde de Toulouse, que apoyaba a los disidentes y, al no ser admitido en su presencia, decidió predicar contra los herejes pero “como la ira no admite discursos, y es tan sorda, como ciega, se volvían contra el Santo Predicador, y le escarnecían, y algunas veces le pusieron las manos”³⁴.

JOVEN CON UNA TARJETA ALUSIVA AL ENCUENTRO DE SAN JUAN DE MATA CON SANTO DOMINGO DE GUZMAN Y OTROS RELIGIOSOS (Museo del Prado, n° inventario 6.104) 1725-1733



Joven con una tarjeta (6.104)

La obra se conserva en los depósitos del Museo del Prado, figurando en su Catálogo como *Una pechina con una inscripción* (157 x 96 cm.) y procede del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.660 con el título de *Una pechina con una inscripción y en lo alto una figura de medio cuerpo y tamaño natural* (158 x 95 cm.).

Aunque está sumamente deteriorada, sobre todo en la parte superior, lo que ha llevado a que la zona donde estaba la cabeza se haya perdido por completo, también aquí el personaje tiene una posición casi frontal, pues sólo gira parcialmente el cuerpo, en este caso hacia la izquierda, pero la posición de las manos es idéntica a la del joven que habíamos visto en la obra precedente y también aquí la parte inferior de la tarjeta está adornada con roleos:

³⁴ Ibidem, 175.



Joven con una tarjeta (6.104)

El texto de la inscripción es el siguiente: “*JUNTASSE A N.P.S. JUAN LOS Vº[VENDITOS] MONGES CISTERCIENSES, EL V[VENERABLE] D.DIEGO DE ACEBES, OBISPO DE OSMA, Y SANTO DOMINGO DE GVZMAN, CELEBRAN VN CONCILIO Y HAZEN ESTATVTOS SALVDABLES, DESTIERRAN VICIOS, CONDENAN ERRORES Y VUEL BEN AL REVAÑO DEL DIVINO PASTOR A MVCHAS ALMAS. PROFETIZA N.P.S. JUAN A SANTO DOMINGO COMO AVIA DE SER FVNDADOR DE SV RELIGION Y COMO AVIA DE TENER POR HIJO A SANTO THOMAS, DOCTOR DE LA YGLESA*”.

Este episodio de la vida de san Juan de Mata está directamente relacionado con el anterior, ya que según nos narra el cronista, mientras él predicaba en Toulouse, llegaron a Montpellier “los tres Monges Cistercienses Fr. Pedro de Castronovo, Fr. Radulfo, y el Abad de Fonte-Frigido, que embiados del Pontifice, venían al mismo católico empleo de reducir a los hereges ... Allí se les agregaron voluntariamente, dos Ilustres Españoles, que venían de Roma, el B.D.Diego de Azeves, Obispo de Osma, y Santo Domingo de Guzman ... Todos cinco Soldados de Christo passaron de Mompeller a Tolosa, a juntarse con San Juan de Mata y sus hijos ... Domingo conoció gran fondo de virtudes en Juan; y Juan entendió, que Dios moraba en Domingo ... y al fin con espíritu profetico le dio San Juan a entender, que seria Fundador de vna Ilustre Religion, que seria gran Coluna de la Iglesia: y que entre sus Santos hijos, tendría vno, que ilustraria al mundo con su doctrina, este fue Angelico Doctor Santo Tomas”³⁵.

³⁵ Ibidem, 178-180.

**JOVEN CON UNA TARJETA ALUSIVA A LA APARICIÓN DE LA VIRGEN
A SAN JUAN DE MATA EN TÚNEZ (Museo del Prado, nº inventario 4.880)
1725-1733.**



Joven con una tarjeta (4.880)

La obra se conserva en los depósitos del Museo del Prado, figurando en su Catálogo como *Pechina con una figura que sostiene una cartela, con inscripción relativa al rescate de cautivos en Túnez* (150 x 94 cm.) y procede del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.663 con el título de *Una pechina con una inscripción y un ángel encima de medio cuerpo y tamaño natural* (158 x 95 cm.).

Una vez más, el pintor ha situado la figura de forma prácticamente frontal, mirando al espectador y, en este caso, no alza ninguna de sus manos, aunque a causa del deterioro que presenta la obra no podemos hacer afirmaciones rigurosas. Al contrario que en los casos anteriores, aquí la inscripción llena por completo la tarjeta, con el siguiente texto: “*FALTANDO A N.P.S. JUAN DE MATA DINERO PARA EL RESCATE DE LOS CAUTIVOS DE TVNEZ LO DESNVDARON Y HIZIERON CON YMPIEDAD LOS MOROS, PARA VER SI POR ESTE CAMINO DEXAVA LA CATÓLICA RELIGIÓN Y SE ALISTAVA EN LAS VANDERAS DE MAHOMA. EN TANTO TRABAJO DESZENDIO MARIA SANTISSIMA CON SV HIJO DIVINO EN LOS BRAZOS, CVRO AL SANTO REDENTOR LAS LLAGAS Y DIO EL DINERO QVE LE FALTAVA PARA QVE NO LOGRARA EL DEMONIO LAS PRESAS*”.

Los hechos descritos corresponden a lo acontecido a san Juan de Mata en Túnez, en el año 1210, donde había acudido acompañado de su compañero san Guillermo Escoto, para concertar la redención de 220 cautivos; a pesar de haber

llevado consigo lo obtenido de las rentas del convento romano, más “largas limosnas del Papa, y Príncipes Eclesiásticos”, la suma de todo ello no fue suficiente para pagar la redención solicitada, por lo que pensando que quería engañarlos, lo atacaron y “le despedačaron el sagrado habito, hasta dexarle en los paños de su decencia, y descargaron tantos açotes y golpes, en su estenuado cuerpo, que bañado en su sangre, le dexaron por muerto”³⁶.

Estando preso, tras rezar a una estampa que llevaba consigo, la Virgen se le apareció, “le consolo, curo y sano las heridas, y al despedirse le dio vn bolsillo labrado en el Cielo, y en el la cantidad necessaria, para hazer el pago”³⁷.

Como citábamos anteriormente, al hablar de la pintura conservada en la casa de los padres trinitarios de Madrid y del grabado realizado por Marcos Orozco en 1707, un hecho semejante al ocurrido en Túnez había tenido lugar en Valencia unos años antes, en 1202, si bien según el cronista, de lo acaecido en Túnez nació la devoción de los trinitarios hacia la Virgen del Remedio, máxime cuando, habiendo ya embarcado los religiosos y los cautivos redimidos, fueron atacados y la Virgen acudió nuevamente a socorrerlos.

Desde el punto de vista de la narración biográfica de san Juan de Mata, esta obra sería la última que acompañaría a las escenas realizadas por Francisco Zorrilla para los el convento de la Encarnación. Sin embargo, el museo del Prado conserva otros dos medios puntos, inventariados con los números 4.882 y 4.946, que corresponden a dos obras recogidas en el *Catálogo de nuevas adquisiciones*, con los números 364 y 365, “*que resultaron demas al rectificar el Inventario, cuando la fusion de los dos Museos. Fha 22 Mayo 1872*”:



Ángeles con inscripción, números 4.946 y 4.882

³⁶ Ibidem, 226.

³⁷ Ibidem, 229.

Como podemos apreciar, las pinturas son muy distintas a las estudiadas hasta ahora, por un lado son niños-ángeles quienes sostienen las tarjetas y, por otro, portan sobre sus pechos una especie de correas, cruzadas, con los colores trinitarios, mientras que en la serie que habíamos visto los jóvenes vestían camisas o túnicas; por último, las inscripciones no se refieren a la vida de san Juan de Mata, sino que aluden a religiosos trinitarios. Ante estas diferencias, forzosamente nos preguntamos de dónde proceden estas dos obras, sin que tengamos una respuesta segura.

El hecho de que se incluyeran en el Catálogo en un momento posterior pudiera hacer pensar que se encontraban en el convento de la Trinidad; también, a favor de que fuera ésta su procedencia estaría el texto de la tarjeta del lienzo inventariado con el número 4.882, donde se lee “*PASSA A TETVAN CON EL V. P. PROCURADOR GENERAL FRAY MIGUEL DIAZ, EXERCITAN LAS OBRAS DE MISERICORDIA, RESCATAN GRAN NVMERO DE CAVTIVOS, PADECEN MVCHOS TRABAJOS, LES DAN VN BENENO LENTO EN ODIO DE LA FE CATHOLICA, Y RECIBEN LA CORONA DEL MARTIRIO*”. Aunque no nombra al personaje que acompañaría la media luneta, se trata del venerable maestro fray Diego Vallejo, trinitario calzado, envenenado en Tetuán junto a fray Miguel Díaz mientras realizaban una redención, lo que le ocasionó la muerte en el convento de Madrid en el año 1639³⁸.

Por el contrario, que las correas que llevan sobre el pecho los niños formen una cruz bastante recta, lleva a pensar que fueron realizadas para el convento de la Encarnación, al ser más semejante a la que portan los monjes descalzos, máxime cuando en la tarjeta correspondiente a la obra inventariada con el número 4.946 aparece el siguiente texto: “*BEATO PEDRO DE SAN MARTIN, LLAMADO DE LA CARIDAD, POR LA MVCHA QUE TVVO CON LOS APESTADOS, Y POBRES ADMINISTRANDOLES EL ALIMENTO ESPIRITVAL, Y CORPORAL Y REMEDIANDO TODAS SUS NECESIDADES, A LAS [...] LE ASSISTIA SAN [...]*”, dicho religioso perteneció a la orden de trinitarios descalzos y falleció en su convento de Zaragoza a consecuencia de la peste que asoló dicha ciudad en el año de 1652.³⁹

En cuanto a la datación de la serie realizada por Zorrilla, en nuestra opinión debe fecharse entre 1725 y 1730, habiendo llegado a esta conclusión porque en los primeros años de la década de 1720 la preocupación de los padres trinitarios fue la identificación y concesión de las reliquias del santo fundador, y tener que hacer frente a los gastos que supuso la fabricación de las arcas de plata donde fueron depositadas, así como los ocasionados por reformar el altar mayor de la iglesia para que pudiese cobijar el relicario, por lo que parece lógico pensar

³⁸ Para la biografía de estos dos religiosos, véase VEGA TORAYA, fray Francisco: *Op.cit.* III, 548-552.

³⁹ Su biografía aparece en MADRE DE DIOS, fray Alejandro de la (1706): *Op.cit.*, 135.

que estos primeros años no serían los más adecuados para realizar otros encargos, lo que nos ha llevado a fechar las pinturas de Zorrilla a partir de 1725.

Indicábamos en el capítulo anterior que las obras de la capilla de Jesús se iniciaron en 1721, fecha coincidente con la concordia firmada entre los trinitarios descalzos y la congregación de Jesús Nazareno, así como con el encargo a Zorrilla del estandarte aludido, que estaría terminado para la procesión del día de san Antón, el 17 de enero de 1722.

Por lo que respecta a los religiosos trinitarios, también ambos años fueron de suma importancia para su comunidad de Madrid, al ser el momento en que se cerró el proceso para que les fueran concedidas las reliquias de san Juan de Mata, que habían sido sustraídas del convento romano.

En 1348, la terrible peste negra azotó la ciudad de Roma, diezmando el convento de Santo Tomasso in Formis, que fue utilizado por el Senado como hospital. A esta crisis vino a sumarse que, como el general Juan de Marchia se declaró partidario del antipapa Clemente VII, en los años del cisma de Avignon, el papa Urbano VI anexionó -de palabra- el monasterio al cabildo de San Pedro, hecho que sería ratificado por Bonifacio IX en 1389 a través del breve *Ratione congruit*.

En los siglos sucesivos, los trinitarios volvieron a instalarse en Roma, luchando por recuperar sus posesiones, lamentándose del abandono en que se encontraban las reliquias. Ello llevó a que dos monjes españoles de la rama calzada de la Orden, el castellano fray Gonzalo de Medina y el mallorquín fray José Vidal, decidieran poner fin a esta situación y “la noche del 18 de marzo de 1655 para amanecer del 19, a las dos de la madrugada”⁴⁰ se llevaran las reliquias de san Juan de Mata y el 6 de abril regresaran para tomar las de san Juan Anglico y del beato Miguel Hispano (II y IV generales, respectivamente) dejando una cédula en el sepulcro donde daban cuenta de los hechos y de las razones que les habían llevado al hurto: llevárselas a España para venerarlas debidamente.

El 24 de noviembre de ese mismo año las reliquias se entregaron al cardenal de Maximis quien las depositó en la capilla de su nunciatura en Madrid⁴¹ y en 1661 el papa Alejandro VII, a instancias del rey Felipe IV, concedió que las reliquias se quedasen en España, por lo que el cardenal Durazo, que ocupaba la

⁴⁰ PURIFICACION, fray Lucas de la: *Historia del sagrado cuerpo del glorioso Patriarcha San Juan de Matha. Declaracion de su identidad y solemne donación de dicho Sagrado cuerpo hecha por el Capitulo Vaticano à favor de la Religión de Trinitarios Descalços, Redemptores de Cautivos. Sumptuosas fiestas a su colocación con los Sermones que se predicaron en este Convento de Madrid*. S/e, s/l, s/f, 11.

⁴¹ LLONA REMENTERÍA, Germán: *Op.cit.*, 454 y 457.

nunciatura, las entregó el 2 de julio de 1686 a los trinitarios descalzos⁴² y el 16 de octubre de 1716 éstos remitieron un memorial al Ayuntamiento de Madrid, solicitando la autorización pertinente para poder poner al culto público “el cuerpo del glorioso santo san Juan de Mata que se venera en el relicario del convento”⁴³.

Durante estos años, los trinitarios calzados, lógicamente, intentaron que se les restituyesen las reliquias, solicitando entre 1716 y 1718 al Papa, al Nuncio y al rey Felipe V que se removiese el depósito, a lo que los descalzos alegaron que sólo el Papa podía “remover, y trasladar *de loco ad locum* los Santos Cuerpos, y Reliquias”⁴⁴; que, según las disposiciones canónicas, las reliquias insignes (restos corpóreos) sólo podían estar “en los Templos donde hubiese Santísimo, y se celebren los Divinos Oficios”⁴⁵ y que no debían de ser entregadas a los Calzados pues “no han de gozar el fruto del hurto los que hacen la parte de quien robó”⁴⁶, alegaciones que fueron aceptadas por el Nuncio, a la sazón el cardenal Aldobrandini, y las reliquias continuaron en el convento de trinitarios descalzos.

En 1721 se abrió el proceso de reconocimiento de las reliquias, que culminó el 17 de noviembre de dicho año⁴⁷ cuando, en presencia de los duques de Medinaceli, Mirándula, Infantado y Arcos, del príncipe Pío y del marqués de Cogolludo, el Nuncio registró jurídicamente el arca que contenía los restos, autorizando a que se expusiesen a público culto y veneración de los fieles.

El sagrado cuerpo se puso en una urna, donada por la duquesa de Medinaceli, en el altar de la capilla dedicada a fray Tomás de la Virgen, celebrándose los solemnes cultos para celebrar el reconocimiento de las reliquias los días 20 y 21 de noviembre, durante los cuales tocaron todas las campanas y relojes de la ciudad, incluyendo los de Palacio por orden expresa de la Reina⁴⁸.

Finalmente, el 7 de febrero de 1722, se aprobó el decreto por el que el cabildo de San Pedro, a quien pertenecían las reliquias, concedió que se venerasen perpetuamente en la iglesia del convento de la Encarnación, con la condición de que se pusiese en el convento una lápida informando de la donación, y de que se enviasen al Roma algunas reliquias, parte para San Pedro y otras para Santo Tomasso in Formis, por lo que la parte principal de las mismas -el cráneo y los

⁴² PURIFICACION, fray Lucas de la: *Op.cit.*, 19-20.

⁴³ A.V.: Secretaría. Libro de acuerdos 1716.

⁴⁴ B.N.: Porcones/48, documento 2.

⁴⁵ B.N.: Porcones 105/3, s/f.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ El reconocimiento fue celebrado por la rama calzada un mes más tarde, haciéndolo coincidir con la festividad del Santo, el 17 de diciembre (*Oración evangélica que en la fiesta a la declaración de la identidad del cuerpo de San Juan de Mata, patriarca y fundador del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos, que hizo el Convento de Trinitarios Calzados de esta Corte, el día 17. de Diciembre del año de 1721.* B.N. VE/1425-3).

⁴⁸ PURIFICACION, Fray Lucas de la: *Op.cit.*, 30-32.

huesos de las piernas- quedaron en el monasterio de la Encarnación, mientras que la parte que había que enviar a Roma, fue donada por el Nuncio al convento de trinitarios calzados⁴⁹.

Los dos conventos madrileños mandaron labrar sendas urnas de plata, para custodiar las reliquias⁵⁰; la de los trinitarios descalzos estaba terminada apenas dos meses más tarde, pues el 28 de abril se procedió al traslado a la nueva, de cuatro llaves, celebrándose con una procesión solemne que recorrió las calles madrileñas el domingo 3 de mayo, encabezada por los alabarderos del Rey y en la que concurrieron los gigantones del día del Corpus, todas las cofradías, parroquias y comunidades religiosas que, además, levantaron altares a lo largo del recorrido “como se acostumbra en las Canonizaciones de los Santos ... [*en la que, excepcionalmente, participaron los monjes de San Jerónimo*], que nunca han hecho Altar en semejantes funciones, se exmeraron en esta por vecinos”⁵¹.

Desde el lunes 4 de mayo al martes 9 se sucedieron los solemnes cultos: las tres primeras fiestas fueron costeadas por los Reyes⁵² en su nombre, en el de los príncipes de Asturias y en el de los infantes de Castilla, respectivamente y, las restantes lo fueron por el Consejo de Castilla, el Tribunal de la Inquisición, el duque de Medinaceli -como patrono del convento-, los trinitarios descalzos, la congregación de Jesús Nazareno y, la última, por la Villa de Madrid “para cerrar con su llave de oro tan lucidos y festivos aplausos”⁵³.

No nos cabe la menor duda de que en los adornos que se dispusieron en estos festejos intervino la mano de Francisco Zorrilla, bien ocupándose del altar levantado por los trinitarios descalzos, instalado en la lonja de su convento, en el que se incluyeron retratos de los Reyes y los príncipes de Asturias, bien del de los comediantes, en la calle de las Huertas; del de los trinitarios calzados, en la calle de Atocha o del de la congregación de Jesús Nazareno, en la calle Francos, adornado con “una hermosa pintura de Jesús Nazareno Cautivo, y Rescatado”⁵⁴ pues, recordemos, que tan sólo cinco meses antes, Zorrilla había pintado para ellos un estandarte con esta imagen. Además, tampoco hay que olvidar que el

⁴⁹ Por su parte, el general de los trinitarios descalzos ofreció al convento de la Trinidad, la canilla de un brazo (Ibidem, s/f, precede a la página 1).

⁵⁰ Tras la exclaustación, la urna de los trinitarios descalzos fue entregada al convento femenino de la Orden, colocándose en la parte superior del sagrario. Tras correr vicisitudes diversas durante la guerra civil, finalmente fue trasladada el 8 de octubre de 1966 al Colegio mayor de la Santísima Trinidad de Salamanca. LLONA REMENTERÍA, Germán: *Op.cit.*, 460-461.

⁵¹ PURIFICACION, fray Lucas de la: *Op.cit.*, 98 y 116. Describe pormenorizadamente los distintos altares levantados por parroquias, congregaciones o comunidades religiosas.

⁵² Además, para el adorno de la iglesia de la Encarnación, enviaron desde el palacio real varios tapices con escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, y otros con profecías del Apocalipsis (ibídem, 102).

⁵³ Ibidem, 98.

⁵⁴ Ibidem, 118.

concejo madrileño participó en los festejos y que uno de los comisarios nombrados para su organización fue Julián Moreno de Villodas⁵⁵.

Concluido el novenario, el arca se colocó de nuevo en la capilla de fray Tomás de la Virgen, pero sólo provisionalmente, pues los trinitarios habían acordado reformar el presbiterio de la iglesia, abriendo un camarín cuadrado detrás el retablo -que hubo que romper- para poder situar en el altar mayor las arcas⁵⁶ de plata y bronce que contenían las reliquias, sobre un pedestal tallado de flores doradas, y adornado con las figuras de la Caridad y la Penitencia.

Terminadas las obras, el 23 de junio de 1723 los relicarios se colocaron en el sitio que les había sido destinado, celebrándose otra solemne procesión que recorrió las calles madrileñas las cuales, una vez más, se adornaron con altares suntuosos, como el que la congregación del Dulcísimo y admirable nombre de María levantó en la lonja del convento de la Trinidad⁵⁷.

A la concesión de las reliquias, vino a sumarse que el 3 de febrero de 1749, por bula de Benedicto XIV, se hizo entrega a los trinitarios descalzos de Madrid del sepulcro donde había sido enterrado el santo fundador, por lo que, en agradecimiento, el 7 de febrero de 1750 fray José de Santa María, ministro del convento madrileño, pronunció una *Oracion panegyrica*, publicada ese mismo año por Antonio Marín. A raíz de la desamortización, dicho sarcófago, así como el epitafio que lo acompañaba, fue llevado al Museo Arqueológico Nacional.

La entrega de tan importantes reliquias, unida a la categoría de los personajes que, desde los tiempos de su fundación, estuvieron vinculados al convento de la Encarnación, sin duda haría aumentar la devoción hacia este monasterio, posibilitando acometer nuevas empresas artísticas, como las pinturas realizadas por Francisco Zorrilla.

Por otro lado, un repaso a los inventarios del Museo del Prado nos ha permitido localizar varias obras⁵⁸, procedentes del monasterio madrileño:

⁵⁵ Ibidem, 97.

⁵⁶ Se hicieron dos arcas, una para las reliquias de san Juan de Mata, y otra para las de san Juan Ángelico y del beato Miguel Hispano.

⁵⁷ A.H.N.: Cofradía del Ave María, legajo 33.

⁵⁸ El inventario del Museo de la Trinidad recoge, además, otra serie de pinturas con retratos de religiosos descalzos, con los números 1.106, 1.107 (1.108-1.109, destruidos), 1.110, 1.111, 1.112 (destruido), 1.113 y 1.565 (correspondientes a las catalogadas por el Museo del Prado con los números 3.798, 5.331, 3.799, 5.486, 3800 y 4.895, obras que, al datar del siglo XIX, lógicamente no las incluimos en este estudio.

El número 1.330, *Retrato de Fr. Miguel de San José, obispo de Guadix y Baza* (conservado en el Museo del Prado con el número 4.857), es una obra de la segunda mitad del siglo XVIII, pues su nombramiento como Obispo fue en el año 1749.



S.J.B. de la Concepción



Fray Francisco de Sta. Ana



San Pedro Regalado

La primera de las obras, recogida en el Museo de la Trinidad con el número 1.188 como *Retrato de un religioso trinitario descalzo, con las manos juntas: de mas de medio cuerpo tamaño natural* (107 x 102 cm.), no se había identificado cuando se publicó el Catálogo del Museo del Prado, si bien la ficha museográfica actual, que reproduce la imagen, la incluye con el número de inventario 4.961, titulándola *Retrato de un religioso trinitario*, manteniendo las medidas dadas anteriormente.

Por los rasgos físicos del retratado, similares a como aparece en otras pinturas y estampas, pensamos que puede tratarse de *San Juan Bautista de la Concepción*, que es el título que le hemos dado.

La segunda de las pinturas fue recogida en el Museo de la Trinidad con el número 1.595, titulándola *Un religioso de la orden de Santo Domingo con una cruz en el pecho mas de medio cuerpo tamaño natural* (123 x 104 cm.) y por el Museo del Prado, con el número 6.114, como *Fray Francisco de Santa Ana* (126 x 100 cm.), identificación tomada por el texto de la tarjeta que acompaña al religioso, que quizá se corresponda a la obra que figura en el inventario conservado en la Academia⁵⁹.

A pesar de que hemos insertado, junto a este último lienzo, un detalle del rostro de *San Pedro Regalado*, realizado por Zorrilla al inicio de su carrera, por la similitud que pueden presentar los efigiados, no hemos incluido en su catálogo ninguna de estas dos pinturas porque la forma en que están realizadas es muy

Por lo que respecta a los números de inventario 1.269 al 1.275 (depositados en el convento de misioneras dominicas de Filipinas de Ocaña (Toledo), algunos identificando incorrectamente los asuntos representados, al no reconocerlos como trinitarios) y 1.276, nada podemos asegurar al encontrarse en paradero desconocido, y no existir reproducción fotográfica.

⁵⁹ A.A.BA.: Legajo 35-7/1. Corresponde al inventario de las obras recogidas tras la exclaustación de los monjes en 1835, donde figura como *Retrato de fray Francisco de Santa Ana* (4 2/2 x 3 2/2 pies). Unos registros después, se incluye otra pintura sobre el mismo asunto, de formato apaisado y medidas diferentes (2 1/4 x 4 pies).

distinta a la empleada por nuestro pintor en estas fechas, al presentar un estilo más evolucionado y una mayor calidad⁶⁰.

Por el contrario, el estilo y técnicas utilizadas en la obra que presentamos a continuación, sí están muy cerca de lo realizado por Zorrilla en estos años, motivo por el que pensamos que pudiera ser su autor.

FRAY CALIXTO DE LA TRANSFIGURACIÓN (Museo Nacional del Prado, n^a inventario 3.616) 1725-1733



Fray Calixto de la Transfiguración

Óleo sobre lienzo (104 x 83 cm.) la obra fue inventariada en el Museo de la Trinidad, con el número 1.084, con el título *Retrato de Frai Calisto de la Transfiguración, religioso trinitario en la parte alta se ve la aparicion de la Virgen. Figura de medio cuerpo tamaño natural*, simplificándose en el catálogo del museo del Prado donde aparece registrada como *Fray Calixto de la Transfiguración*, anónimo español del siglo XVIII, si bien la ficha museográfica actual establece el mismo margen para su realización que el de las medias lunetas antes estudiadas, entre 1700 y 1747.

La identificación del personaje no ofrece lugar a dudas, gracias a la inscripción que recorre la parte inferior del lienzo, indicando que se trata de “*EL V.P.FR.CALISTO DE LA TRANSFIGVRACION, RELIGIOSO DESCALZO DE LA ORDEN DE LA [SANTISIMA TRI]NIDAD, DEVOTISSIMO DEL NOMBRE DE MARIA SS^{MA}, EN LA ORACION FERVOROSO, EN LAS ... ENCOMIABLE, EN LOS MILAGROS PRODIGIOSO MVRIO EN EL REAL CONVENTO DE N^a S^a*”

⁶⁰ Tampoco hemos considerado oportuna la posibilidad de que las obras se hubiesen realizado al principio de su carrera, pues no tenemos constancia de la colaboración de Zorrilla con los trinitarios en fechas tan tempranas.

DE GRACIA ...”, no pudiéndose leer el texto completo por el deterioro que presenta la pintura, especialmente en la parte derecha y en el borde inferior, que prácticamente hace ilegible la última línea del rótulo.

En efecto, vemos al religioso representado de tres cuartos, ligeramente girado hacia la derecha, vestido con el hábito de los trinitarios descalzos, idéntico al que describimos en su momento para los calzados: túnica blanca y capa negra, diferenciándose por la forma del capuchón (más puntiagudo en el caso de estos últimos) así como por la forma de la cruz que lleva sobre su pecho, patada para los calzados y de brazos rectos para los descalzos, que es la aquí representada.

El monje lleva sus manos al pecho, con los dedos entrelazados, en actitud de recogimiento y fervor y, en el ángulo superior derecho, aparece la visión de la Virgen, asentada en un trono de nubes, mostrándonos al Niño que lleva en sus brazos, con la cabeza inclinada y los ojos bajos, dirigiendo su mirada hacia fray Calixto. Si bien puede resultar extraño que éste no mire hacia la sagrada visión, tras la lectura de su biografía, esta -en principio- incoherencia, queda perfectamente justificada.

Tanto la forma de concebir la pintura, como los datos que aparecen en el rótulo inserto en el lienzo, sirven para presentar a fray Calixto de la Transfiguración, de cuya vida nos da cuenta fray Alejandro de la Madre de Dios, cronista de la Orden⁶¹, por quien sabemos que el efigiado nació en Puertollano (Ciudad Real) en 1585, en el seno de una “familia muy honrada, y lo son las que al presente se precian de su consanguinidad”⁶² y que, desde muy niño, fue un fervoroso devoto de la Virgen.

Tomó el hábito en el año 1607, conociendo personalmente al reformador de los trinitarios, san Juan Bautista de la Concepción. Fue su vida una total entrega a las obligaciones de la vida religiosa, siendo estimado por cuantos le trataron pues fue “cortès, pausado, pacífico, recto en sus opiniones, y constante para defender la razon, y la verdad, à la qual estimaba mas, que el dar gusto à los otros, y el que avia menester vn buen consejo, le hablaba en èl, pero no daba su dictamen a quien no se lo pedia”⁶³, destacando en el cumplimiento de las tres virtudes teologales, así como en los tres votos esenciales de la Religión: obediencia, castidad y pobreza, votos que “eran una cadena de oro, que si le ligaban el alma, también se la hermoseaban, especialmente por los esmaltes de su perfectissima observancia”⁶⁴.

⁶¹ MADRE DE DIOS, Alejandro de: *Chronica de los Descalzos de la Santissima Trinidad. Segunda parte*. Julián García Briones, Alcalá de Henares 1706, 494-527. Le da el calificativo de “fidelissimo Capellan de Maria Santissima”.

⁶² Ibidem, 495.

⁶³ Ibidem, 497.

⁶⁴ Ibidem, 500.

El amor que desde niño profesó a la Virgen se vio sobradamente compensado cuando, un día, en fecha cercana a una de las festividades de la Virgen, estando en oración después de maitines

“en lo mas intimo de sus afectos le tiraron de adentro, y le suspendieron los sentidos de el cuerpo, y con los ojos de el alma viò, que Maria Santissima vaxaba de el alto Solio de su celestial grandeza”⁶⁵.

Tras la lectura de este texto se entiende que el pintor, lógicamente conocedor de la biografía del retratado, no lo representara mirando directamente a la Virgen, puesto que no fue con sus ojos corporales con los que percibió la visión sobrenatural, sino con los del alma. Igualmente, se explica el movimiento y dinamismo de la figura de la Virgen que, en efecto, parece descender desde el Cielo hasta el religioso.

Cuando fray Calixto se repuso de lo sucedido, vió que la Virgen, con sus propias manos, le había vestido con una “casulla, de campo blanco y toda esmaltada, y vordada de Ave Marías”⁶⁶, aludiendo con ello a la salutación que solía emplear⁶⁷.

Muchos fueron los cargos que desempeñó en la Orden: ministro de infantes durante dos trienios, procurador general en Roma, otros dos; ministro del convento de Granada en tres ocasiones y una en el de Sevilla, siendo provincial a lo largo de tres trienios, dos en la de la Transfiguración y una en la del Espíritu Santo⁶⁸ y, por último, definidor general durante seis años.

Aunque su vida transcurrió por diferentes monasterios, casi siempre en Andalucía, sentía preferencia por el granadino (donde se veneraba la imagen de Nuestra Señora de Gracia, objeto de su especial fervor) y en él pasó buena parte de su vida. En sus últimos años, encontrándose enfermo, solía acudir al camarín a rezar, sintiendo una gran congoja porque desde allí no podía ver el rostro de la Virgen, a la que rezaba “*Ostende mihi faciem tuam, sonet vox tua in auribus meis*”, oración que le resultó tan grata que “la misma Imagen de la benignissima Señora de Gracia se bolvia por si mesma àzia la parte que su siervo estaba”⁶⁹.

El 7 de enero de 1660, cuando contaba 75 años de edad, se sintió enfermo de muerte, por lo que pidió los santos sacramentos y la extremaunción, falleciendo entre las 10 y las 11 de la noche del 10 de enero, que era sábado, día dedicado al

⁶⁵ Ibidem, 503.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Coincidiendo en ello con el trinitario calzado san Simón de Rojas, de quien era contemporáneo.

⁶⁸ Andalucía y la zona de Madrid-Toledo-Ciudad Real, respectivamente.

⁶⁹ MADRE DE DIOS, Alejandro de la: *Op.cit*, 510.

culto a María, en el preciso instante que la Comunidad cantaba “*Ex Maria Virgine & homo factus est*”, es decir, cuando se proclamaba el misterio de su divina maternidad⁷⁰.

Muy pronto, empezó a ser venerado como “el santo Calixto”, especialmente en Granada, de donde su culto se difundió por otras provincias andaluzas y por los distintos conventos trinitarios.

Estilísticamente la obra está muy próxima a las que Francisco Zorrilla había realizado para el convento de trinitarios calzados de Madrid lo cual, unido a las relaciones que sabemos mantuvo con la rama descalza de esta Orden, justifica nuestra atribución.

Al igual que vimos en las obras anteriores, se ha representado al religioso de tres cuartos y en un ligero escorzo, ocupando la mayor parte del lienzo; si bien en este caso es una figura menos dinámica, sin que haya elemento alguno que sobrepase los límites reservados en la composición para la figura principal, subrayando así su actitud de recogimiento.

Por otro lado, el tipo humano es semejante al de *San Francisco Ramsay*, como podemos apreciar en estos detalles:



Fray Calixto de la T. (detalle)



San Fco. Ramsay (detalle)

Asimismo, el modelo empleado para representar a la Virgen es similar al que vimos en la *Inmaculada* del estandarte de Portillo, de rostro ovalado y nariz larga y recta.

⁷⁰ Ibidem, 523.



Fray Calixto de la Transfiguración (detalle)

Por lo que respecta al deambular de la pintura, la obra llegó al Museo de la Trinidad entre las muchas que habían salido de los conventos suprimidos tras las leyes desamortizadas, pudiendo añadir que, en este caso, procede del convento de trinitarios descalzos de la Encarnación de Madrid, permitiéndonos hacer una afirmación tan rigurosa gracias al inventario conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando anteriormente aludido en el que, a diferencia del recogido para el de Calzados, salvo escasas excepciones no se indica el lugar donde se encontraban las pinturas pero, afortunadamente, aquí sí se añaden sus medidas, dadas en pies. Pues bien, entre las numerosas pinturas recogidas de este edificio, encontramos la siguiente anotación:

“El venerable padre fray Calisto de la Transfiguración (3 $\frac{3}{4}$ por 3)”.

Efectivamente, se trata de la obra que nos ocupa, no sólo por la exactitud en la identificación del personaje, sino por la coincidencia de sus medidas, que traducidas a centímetros serían 105 x 84 cm.

No podemos asegurar si se trataba de una pintura aislada o, por el contrario, formaba parte de una serie, pues aunque en la relación aparecen, sucesivamente, ocho retratos de personajes trinitarios (siendo un número bastante habitual en este tipo de encargos), sólo en dos de ellos coinciden sus medidas, lo que hace descartar, en principio, que podamos tratarlas como un conjunto. No obstante, al haberse conservado -o identificado con seguridad- únicamente este retrato, nada podemos afirmar con rotundidad.

OBRAS PARA EL CONVENTO DE TRINITARIOS DESCALZOS DE ALCALÁ DE HENARES (MADRID)

“y en nuestro colegio de la Universidad de Alcalá, ha pintado en el claustro la vida de nuestro venerable padre fray Juan Bautista de la Concepción, en ocho lienzos de estatura perfecta”⁷¹.

El certificado expedido por fray Juan de Santa María, ministro del convento de trinitarios descalzos de la Encarnación, citado al principio de este capítulo, no sólo recogía las pinturas realizadas para su convento madrileño sino que, además, también incluía las realizadas para el claustro del colegio que la Orden tenía en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

El convento de trinitarios descalzos de San Juan de Mata, en Alcalá de Henares, fue fundado por el reformador de la Orden san Juan Bautista de la Concepción en 1601 y permaneció en él hasta su regreso a Valladolid en 1604⁷²; como colegio destinado al “estudio de la sagrada Teología”⁷³, formó parte de la Universidad de Alcalá de Henares.

El edificio que, afortunadamente, ha llegado a nuestros días está situado en el centro histórico de la ciudad, en la calle de la Trinidad, y es una “enorme y grandiosa fábrica, adosada en escuadra al colegio de Málaga”; obra de Sebastián de la Plaza⁷⁴, que lo levantó entre 1626 y 1649, gracias a la ayuda del italiano Octavio Centurión, contando con el patrocinio -desde 1649- del marqués de Monasterio. La construcción, en ladrillo, imita el modelo del convento madrileño de la Orden, siendo destacable la fachada de la iglesia, elevada sobre unas gradas, con un bello pórtico de tres arcos de piedra.



Convento de Trinitarios Descalzos, Alcalá de Henares (Madrid)

⁷¹ A.H.N.: Legajo 4000/12, s/f.

⁷² CALLEJA CARRASCO, José Demetrio: *Breves noticias históricas de los Colegios y Conventos religiosos incorporados a la Universidad de Alcalá de Henares (1901)*. Facsímil del Instituto de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares 2000, 52. Los datos se repiten, sin otra aportación, por ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Op.cit*, 129-132.

⁷³ A.M.AH.: Legajo 764-5.

⁷⁴ ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Op.cit*, 222.

El convento sufrió una primera desamortización durante la francesada⁷⁵; tras el final de la contienda, el 21 de mayo de 1814 “informado el rey de la miseria y abandono en que han quedado los regulares ... ha resuelto se les entreguen todos sus conventos con sus propiedades”⁷⁶ pero poco duró la alegría de los monjes, ya que el 7 de abril de 1821 el convento fue suprimido, pasando sus ocupantes al de Torrejón de Velasco.

Tras la exclaustración, el edificio fue destinado a asilo tercero de san Bernardino⁷⁷ y más tarde ocupado por la Comandancia militar⁷⁸, recuperando en el siglo XX su función como Colegio, dedicado a estudios norteamericanos, destinando la iglesia a biblioteca.

En la introducción a nuestro trabajo, dimos cuenta cómo Ponz, aparte de describir el lienzo realizado por Juan de Toledo para el altar mayor, en el que se representaba la *Visión de Inocencio III*, informaba que la arquitectura de la iglesia era semejante a la que la Orden tenía en Madrid y que en “el claustro hay quadros de Juan de Van-Derhamen, y de un Juan Zorrilla”⁷⁹ y que el error en el nombre dado a nuestro pintor se ha mantenido en buena parte de la bibliografía posterior, especialmente en los textos de Ceán Bermúdez, quien afirma que “son de su mano algunos de los quadros del claustro de los trinitarios descalzos de Alcalá de Henares”⁸⁰, añadiendo posteriormente que eran “unos lienzos de composición con buen color y frescura”⁸¹.

Las pinturas versaban sobre escenas de la vida de san Juan Bautista de la Concepción, que nació el 10 de julio de 1561 en Almodóvar del Campo (Ciudad Real) con el nombre de Juan Bautista Rico. En 1574 ó 1576 (las fechas difieren según los biógrafos⁸²) sus padres, unos acomodados labradores, hospedaron en su casa a santa Teresa de Jesús quien, al despedirse de su madre, le dijo “su caridad patrona; tiene aquí entre estos ocho hijos uno que ha de ser un gran santo, patrón

⁷⁵ Un real decreto de 29 de diciembre de 1809, estableciendo pensiones a los regulares secularizados, ya se refiere a los monjes como “extrinitarios” (A.M.AH.: Legajo 1097/1).

⁷⁶ ⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ ACOSTA TORRE, Liborio: *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Imprenta de Alcalá, Alcalá de Henares 1882, 21.

⁷⁸ QUINTANO RIPOLLES, Alonso: *Historia de Alcalá de Henares*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1973, 111.

⁷⁹ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, I, 318. Para otros autores, el lienzo de Juan de Toledo se encontraba en el altar mayor de la iglesia de trinitarios calzados (AZAÑA, Esteban: *Historia de Alcalá de Henares* (1882). Facsímil Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1982, II, 11). La confusión entre ambos monasterios se mantiene en otros textos.

⁸⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op.cit.*, VI, 37. La cita reproduce el texto de sus *Apuntes para el diccionario histórico* (B.N.: Mss. 22490).

⁸¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1823): *Op.cit.*, 146.

⁸² VIRGEN DEL CARMEN, Jesús de la: *Año Cristiano*. *Op.cit.*, II, 310-314.

de muchas almas, y Reformador de una gran cosa [... y, *dirigiéndose al joven, le profetizó*] Juan, seas bienvenido, estudia que me has de seguir”⁸³.

El 28 de junio de 1580 tomó el hábito trinitario en el convento de Toledo pero, en los años convulsos de finales del siglo XVI e inspirado y apoyado por los reformadores de otras órdenes, especialmente los carmelitas, sintió la necesidad de llevar a la orden trinitaria al rigor del momento de su fundación, por lo que el 26 de febrero de 1596 vistió el hábito de los recoletos -cuyo primer convento se había fundado en Valdepeñas dos años antes gracias al apoyo del marqués de Santa Cruz-, adoptando el nombre de Juan Bautista de la Concepción.

En 1597 viajó a Roma, obteniendo el 20 de agosto de 1599 la autorización papal para realizar la reforma; unos meses más tarde, el 19 de marzo de 1600, tomó posesión del convento de Valdepeñas y allí, el 10 de diciembre de 1600 hizo solemne profesión en la descalcez trinitaria⁸⁴, multiplicándose a partir de este momento la fundación de conventos de la nueva Orden, especialmente en la zona de la Mancha, donde todavía se conservan varios de ellos (Almodóvar del Campo, Alcázar de San Juan, Valdepeñas y La Solana, por ejemplo).

Falleció el 14 de febrero de 1613, en el convento de Córdoba, donde había llegado enfermo tras haber ido a fundar el de Sanlúcar de Barrameda. Clemente XIII hizo declaración de grado heroico de sus virtudes el 10 de agosto de 1760, siendo beatificado por Pío VII en 1819 y canonizado por Pablo VI el 25 de mayo de 1975.

No podemos aventurar qué momentos de la vida del Santo fueron los encomendados a Francisco Zorrilla pero, sin duda, pudo inspirarse en los diversos textos que circulaban con la biografía del Reformador⁸⁵, en especial el de fray Eusebio del Santísimo Sacramento, publicado poco antes de recibir el encargo, en 1716⁸⁶.

Tampoco se conoce qué aconteció a las pinturas, ni cuándo salieron del monasterio. Una posibilidad es que fueran vendidas por los religiosos, pues una circular del 26 de octubre de 1820 informa de que, conociendo el Congreso Nacional que varios monasterios estaban vendiendo sus pertenencias, había

⁸³ GINARTE GONZÁLEZ, Ventura: *Op.cit.*, 88.

⁸⁴ MARTÍNEZ VAL, José M^a: *El beato Juan Bautista de la Concepción y la Reforma de la Orden trinitaria*. C.S.I.C., Ciudad Real 1961, 15.

⁸⁵ MADRE DE DIOS, fray Diego de la: *Op.cit.*; JESUS Y MARIA, fray José de: *Vida del apostólico varón y venerable Padre Fray Juan Bautista de la Concepción*. Madrid, 1976.

⁸⁶ SANTISIMO SACRAMENTO, fray Eusebio del: *Vida del Venerable Padre y Apostólico Varón Fr. Juan Bautista de la Concepción, fundador del Orden de Descalços de la Santissima Trinidad, Redencion de Cautivos, en brevissimo resumen*. Blas de Villanueva, Madrid 1716.

ordenado que se realizasen inventarios de las mismas, y que se les requisasen los libros de cuentas⁸⁷.

También pudo suceder que, al salir los monjes del convento, se llevasen con ellos algunas obras artísticas, pero el monasterio de Torrejón de Velasco, al que marcharon tras la exclaustación de 1820 también sufrió los sucesivos rigores desamortizadores, siendo comprado por un particular⁸⁸. Cabría pensar que las pinturas que se hubieran podido salvar de los distintos edificios, se hubiesen llevado al convento de Alcázar de San Juan, ya que fue el primero en restaurar la vida monástica en mayo de 1879⁸⁹ pero no hay en él ninguna obra que se asemeje a la serie que estudiamos.

En cuanto a la información que pudiesen facilitar las diversas fuentes documentales, lamentablemente tampoco se han conservado; a la dispersión -o quizá, destrucción- del archivo conventual, viene a sumarse la de los protocolos notariales otorgados en la ciudad de Alcalá de Henares, a causa de un incendio en 1936⁹⁰.

Por todo ello, nos vemos forzados a concluir que las obras realizadas por Zorrilla, “están en paradero desconocido”⁹¹.

OBRAS REALIZADAS PARA LOS BENEDICTINOS **ANTES DE 1733**

"Yo, el padre Sebastián de Bergara, como abad que soy de este real monasterio de San Martín de esta Corte, horden de san Benito, zertifico que don Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura, ha ejecutado en este combento diversas obras, así para el adorno de sus claustros como para los reverendos obispos de Osma, Mondoñedo y Almería, en las que ha manifestado su notoria havilidad y destreza, y expezialmente en un quadro en el que pintó con admirable azierto la istoria de nuestro glorioso patriarcha y los prodijios que se experimentan con sus medallas, y cada día se bale esta comunidad atendiendo a su conozida intelixencia, para la ejecuzión de qualquiera obra de pintura; y para que conste donde combenga, doy la presente en este mi combento de Madrid a 24 de febrero de 1733.

[Firmado] Fray Sebastián de Vergara.
Abad i cura propio de San Martín".

⁸⁷ A.M.AH.: Legajo 1097/1.

⁸⁸ MADOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 63.

⁸⁹ GINARTE GONZÁLEZ, Ventura: *Op.cit.*

⁹⁰ El archivo municipal de Alcalá de Henares conserva varios legajos, relacionados con los colegios universitarios, de los siglos XVII al XIX, pero se refieren, fundamentalmente, a certificaciones sobre las propiedades que tenían, así como a diversas órdenes para la exclaustación de los religiosos.

⁹¹ CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier: *Op.cit.*, II, 344.

Para conseguir que el Consejo de Castilla le nombrase tasador oficial de pinturas, además del certificado expedido por el ministro del convento de trinitarios descalzos, Francisco Zorrilla también aportó el certificado transcrito en el párrafo anterior, en este caso firmado por fray Sebastián de Vergara, abad del monasterio madrileño de San Martín, acreditando que nuestro pintor colaboró de forma continuada para los benedictinos, tanto del citado monasterio como realizando diversas obras para los obispos de Osma, Mondoñedo y Almería.

OBRAS PARA EL CONVENTO DE BENEDICTINOS DE SAN MARTÍN, DE MADRID

Como vemos, el certificado expedido por el abad del convento de San Martín está redactado de forma muy genérica, al limitarse a afirmar que Zorrilla había ejecutado para ellos diversas obras para el adorno de sus claustros “con notoria haviilidad y destreza” por lo que acudían a él para que llevase a cabo “qualquiera obra de pintura”, siendo especialmente destacable su composición sobre *Los milagros de las medallas de san Benito*.

Cuando estudiamos las obras realizadas en la década anterior, recogimos varias estampas cuyos grabados se basaron en dibujos de Zorrilla; nos estamos refiriendo a las *Glorias de la Casa Farnese* (1717), a las incluidas en el libro de *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de San Benito en España* (1724) y a las incluidas en las *Opera Omnia* de fray José de San Benito (1725), tratándose todas ellas de obras relacionadas con los benedictinos. También, al hablar de ellas, indicamos que los encargos debieron de llegarle a través de fray Diego de Mecolaeta, de quien nos ocupamos pormenorizadamente al tratar de la clientela del pintor.

Por otro lado, en los primeros años de la década de 1730, Zorrilla dará el modelo para otra, dedicada a santa Gertrudis la Magna pero, al no figurar específicamente en el certificado del abad de San Martín, al igual que hicimos con las anteriores, hemos optado por estudiarla como obra independiente.



Monasterio de San Martín (Madrid)

Esta estampa, grabada por Juan Minguet en 1758, siguiendo el diseño dado por Diego de Villanueva, nos muestra cómo eran la iglesia y el convento de San Martín de Madrid, que ocupaba en su totalidad la manzana 392 -salvo una serie de tiendas, en la esquina de la calle del Arenal y San Martín-, limitada por las calles del Clavel, Hileras, Arenal, San Martín y las plazuelas de las Descalzas y de San Martín, ubicándose la iglesia conventual en la esquina de estas dos plazas, cuya fachada, como vemos, se abría a la plaza de las Descalzas, frente al monasterio homónimo y al edificio del Monte de Piedad.

Se trata de una de las más antiguas fundaciones monásticas de la ciudad; de origen mozárabe, la primera noticia segura se fecha el 16 de junio de 1126, cuando Alfonso VII le concedió “carta puebla del *vicum* de San Martín”⁹², es decir, la facultad de poblar el arrabal cercano a la puerta de Balnadú, alcanzando una gran importancia “tanto por extensión de su circunscripción, como por población y recursos”⁹³.

Dependiente en sus orígenes de la abadía de Santo Domingo de Silos, en 1592 solicitaron separarse de la casa matriz, y Clemente VIII el 4 de julio de 1594 ratificó la concordia por la que se le declaraba abadía independiente, a partir de entonces su prelado tuvo el título de abad, a condición de que se alternaran en el cargo un monje profeso en Silos y otro que hubiese profesado en cualquier monasterio de la Orden⁹⁴ y de que siempre debería haber cuatro monjes profesos en Silos como conventuales en San Martín⁹⁵.

La iglesia, que a finales del siglo XV se había convertido en la parroquia de una de las áreas más pobladas de la Villa, debió de quedarse pequeña para tan

⁹² ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Abadologio del Monasterio de San Martín de Madrid (1594-1835). *A.I.E.M.* n.º 25 (1988), 151.

⁹³ MARTÍNEZ PEÑARROYA, José: *El monasterio benedictino de San Martín, fundación príncipe del Madrid Medieval*. Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., Madrid 2012, 13.

⁹⁴ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786): *Op.cit.*, 98.

⁹⁵ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1988): *Op.cit.*, 153.

nutrida población, por lo que hacia 1600 Gaspar Ordóñez levantó un nuevo templo, con una fachada de estilo escurialense y que contaba con “muy suntuosas capillas”⁹⁶, acorde con la alcurnia de sus patrocinadores, como don Alonso Gutiérrez (contador mayor y tesorero de Carlos I), don Alonso Muriel y Valdivieso (secretario de cámara de Felipe III), o don Manuel Ventura de Figueroa (gobernador del Consejo y patriarca de las Indias, con Carlos III), entre otros, teniendo un relativo conocimiento del contenido de las capillas y otras dependencias conventuales gracias al texto de Ponz donde describe sus altares, como el dedicado a Nuestra Señora de Valvanera, realizado por Pedro Alonso de los Ríos, y nos informa de la existencia de una serie de obras, destacando *Cristo crucificado* de Alonso Cano y “seis pinturas pertenecientes á la Vida de San Benito hechas por Donoso. Las de la Vida del mismo santo en el claustro son de Fr. Juan Rizi, Religioso de la Orden; y de su misma mano son tambien los retratos que hay encima de ellas”⁹⁷.

Lamentablemente, poco después de publicarse los textos de Álvarez y Baena y Ponz, la iglesia de San Martín sucumbió a las reformas urbanísticas dictadas por José Bonaparte, dispersándose sus riquezas artísticas: la cofradía de Naturales de La Rioja se llevó el retablo de Nuestra Señora de Valvanera al vecino templo de San Ginés y gran parte de los bienes de los benedictinos se depositaron en San Basilio⁹⁸, donde se inventariaron en 1811, por haberse trasladado la parroquia a la iglesia de dicho convento y en los que encontramos tres lienzos grandes, de medio punto, con letreros en latín, sobre escenas de la vida de san Benito, bastante maltratados y otros tres, también de la vida de san Benito, sin otra especificación⁹⁹.

Tras un intento, fallido, de levantar de nuevo la iglesia, con planos de J.M. Inclán¹⁰⁰, en 1836 la parroquia se trasladó a la iglesia de Portacoeli¹⁰¹, donde se llevaron algunos objetos artísticos de la de San Martín, conociéndose gracias a la pormenorizada descripción realizada por don Elías Tormo, entre los que encontramos pinturas de “Carreño, fray Juan Ricci, Claudio Coello y acaso todas las obras de arte igualmente castizo del siglo XVII” si bien, en la edición consultada se añade que “renovada la decoración interior, faltan la mayor parte de los cuadros e imágenes”¹⁰².

⁹⁶Ibidem, 59.

⁹⁷ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 216.

⁹⁸ Se encontraba en la calle del Desengaño, entre las del Barco y Valverde.

⁹⁹ A.D.M.: *Inventario de libros parroquiales, papeles, alhajas, ornamentos y demás de la fábrica parroquial de San Martín. Año de 1811.*

¹⁰⁰ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1988): *Op.cit.*, 155.

¹⁰¹ Construida en la segunda mitad del siglo XVII por los clérigos menores, en la calle del Desengaño, fue remodelada en el primer cuarto del siglo XVIII.

¹⁰² TORMO, Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Instituto de España, Madrid 1985, 131-135.

En 1991 la parroquia se trasladó de nuevo, esta vez a la iglesia de San Ildefonso, en su plaza homónima¹⁰³, destinándose la de Portacoeli -tras haber sido cedida durante un tiempo a la comunidad polaca- a la adoración nocturna, como templo eucarístico¹⁰⁴.

Por lo que respecta a la parte conventual, aunque se salvó de la piqueta durante la guerra de la Independencia, el edificio estuvo dedicado a diversos servicios (diputación, bolsa, tribunal de comercio, cuartel de la guardia civil, etc.). Devuelto a los religiosos en 1815, fueron expulsados de nuevo en 1820 y, finalmente, el edificio fue demolido durante la revolución de 1868. Por la imagen que aparece en el plano de Teixeira, la iglesia no tenía marcada más que una sola nave, presentando cúpula en el crucero, sobre la que se levantaba una linterna elevada, resultando sorprendente su orientación, pues el presbiterio no se dirige al este, como sucede en la mayoría de las iglesias cristianas.

Al sur de la iglesia, y unido a ella por diversas dependencias, se encuentra el claustro, con arcos de medio punto, con un único piso señalado en el plano, aunque el abad de San Martín, al referirse a las pinturas realizadas por Zorrilla, utilizó el término en plural, estando justificado porque eran dos los claustros monacales, el principal, de dos alturas y, además, un claustro interior¹⁰⁵.

Disponemos de un inventario, fechado en agosto de 1809, tras la primera desamortización sufrida por el convento¹⁰⁶ donde se relacionan las diversas pinturas existentes en sus distintas dependencias. En él, aparte de los lienzos dedicados a la vida de San Benito, de santo Domingo de Silos, de los retratos de hombres célebres de la Orden y de otros santos (todos ellos atribuidos a fray Juan Ricci), encontramos una serie de cuadros dedicados a personajes benedictinos (repartidos entre el refectorio y la biblioteca) que llamaron nuestra atención, especialmente porque, afortunadamente, algunos se han conservado.

Aparte de las pinturas que en el inventario constan como obras de “Rizi”, aparecen otras cuya descripción es sumamente genérica, como el apostolado o los diez santos del claustro interior, la Virgen con el Niño del oratorio, los 16 “quadros chicos y grandes” del cuarto del abad, etc. de los que no se facilitan datos que permitan su identificación, por lo que no los incluimos en este estudio.

¹⁰³ La iglesia de San Ildefonso se había construido en 1629 como anexo a la de San Martín (dado lo nutrido de esta parroquia); derribada en 1809 por razones urbanísticas, fue reedificada de nuevo en 1827 por Juan Antonio Cuervo pero ardió en 1936, perdiéndose en el incendio las obras de arte allí depositadas (Ibidem, 181-183).

¹⁰⁴ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F.: *Op.cit.*, 249.

¹⁰⁵ ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *Op.cit.*, 421-422.

¹⁰⁶ Ibidem. Transcribe el documento conservado en el archivo de Simancas.

Sin embargo, queremos recoger los siguientes lienzos, dedicados a personajes singulares de la Orden benedictina:

- El padre Villoslada¹⁰⁷, primer abad de San Martín de Madrid (en el claustro alto).
- San Pedro Celestino, San Anselmo, San Pedro Damiano, San Nicolás, San Remigio y el Venerable Alcuino, fundador de la Universidad de París (en el refectorio).
- Fray Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia, el Venerable Beda, San Ruperto, Padre Estrabo, abad, Padre Casiodoro, Padre Graciano, San Anselmo, Padre Juan de la Cerda, Padre Juan Bautista Lardito y Padre Sarmiento (en la biblioteca).

Esta última dependencia era, en opinión de Ponz, “una de las mejores de las Comunidades de Madrid”¹⁰⁸, sin duda gracias a la aportación de fray Martín Sarmiento, conventual de San Martín, cuyo retrato -como vemos en el párrafo anterior- decoraba la citada biblioteca¹⁰⁹.

Tras el final de la guerra, las pinturas antes relacionadas debieron de ser reintegradas a los monjes o, quizá, en algún caso no llegaron a salir de las dependencias conventuales donde fueron inventariadas¹¹⁰, ello justifica que cuando, años más tarde, se realice el catálogo del Museo de la Trinidad, en el mismo aparezcan varias, por fortuna conservadas en su mayor parte. Eso nos ha permitido establecer dos grupos: el primero estaría formado por las dedicadas al *San Pedro Celestino*, *San Anselmo*¹¹¹, *San Remigio*, el *Padre Alcuino*, *fundador de la Universidad de París* y el *Venerable Beda*, cuyas medidas oscilan de 205 a 210 cm. de alto y 110 ó 111 de ancho, presentan en la parte inferior una inscripción identificando al personaje retratado, estando atribuidas en el catálogo actual del Museo del Prado a Bartolomé Román¹¹², aunque sólo está firmada la de *San Pedro Celestino*. Las cuatro primeras se encontraban en el refectorio, mientras que la última estaba en la biblioteca.

¹⁰⁷ Los nombres varían de como aparecen en el inventario, al haberse optado por la grafía actual.

¹⁰⁸ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 218.

¹⁰⁹ Tras la desaparición de la iglesia, el cuadro, atribuido por Ponz a Gregorio Ferro, se inventarió en 1813, con el número 274 y se llevó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.A.BA.: Legajo 618/3, 64).

¹¹⁰ Ninguna de las pinturas citadas figuran inventariadas en el depósito del Rosario, formado con las obras que se fueron recogiendo en los distintos conventos desamortizados.

¹¹¹ Inventariada en el Museo de la Trinidad con el número 378, tiene las mismas medidas que las anteriores (210 x 111 cm.) y, aunque el Museo del Prado no la ha identificado entre sus fondos, también la atribuye a Bartolomé Román.

¹¹² Inventariados en el Museo de la Trinidad con los números 67, 70, 560 y 637 y, en el Museo del Prado con los números de catálogo 3.334, 3.335, 3.077 y 3.346, respectivamente.

El segundo grupo estaría formado por las dedicadas al *Padre Graciano*, *Padre Anselmo, abad* y al *Padre Estrabo, abad*, siendo de un tamaño inferior a las anteriores pues oscilan entre 105 y 107 cm. de alto, por 85 de ancho; las tres estaban en la biblioteca conventual y la inscripción identificando al personaje aparece en la parte superior, aunque sólo podemos mostrar las dos últimas pinturas ya que la primera¹¹³ no se ha podido localizar entre las obras del Museo del Prado.

El padre Sebastián de Vergara indicó en su certificado que la comunidad de San Martín se valía de Francisco Zorrilla “atendiendo a su conocida inteligencia, para la ejecución de qualquier obra de pintura”, esta afirmación, unida a razones estilísticas, nos han llevado a incluir en su catálogo las pinturas de este segundo grupo.



Padre Estrabo, abad



Padre Anselmo, abad

Como puede apreciarse, ambas obras son muy semejantes: los religiosos aparecen de tres cuartos, girados pero mirando directamente al espectador, de pie ante una mesa donde vemos un libro abierto, en el que ambos están escribiendo o en actitud de escribir. También sobre la mesa, junto al libro, vemos la mitra. La forma en que están representados nos lleva a cuestionarnos cuál fue el hilo conductor que llevó a elegir los cuadros que debían adornar los muros de la biblioteca.

Por un lado tenemos tres pinturas, realizadas por fray Juan Ricci, dedicadas a *San Benito* -fundador de la Orden-, *Santa Matilde* y *Santa Gertrudis*. El inventario no dice más que los nombres de estas dos últimas pero, al tratarse de lienzos situados en la biblioteca, suponemos que corresponderían a *Santa Matilde de Hackeborn* y a *Santa Gertrudis la Magna*, ambas profesas en el monasterio de Helfta, en el norte de Alemania, donde murieron en 1298 y 1302, respectivamente. Las dos tuvieron revelaciones divinas, especialmente sobre la humanidad de Cristo, por cuya razón “corresponde a estas dos mujeres un puesto

¹¹³ Corresponde a la inventariada en el Museo de la Trinidad con el número 1.045.

importante en la espiritualidad de la Iglesia”¹¹⁴, en 1677 Inocencio XI incluyó su nombre en el martirologio romano, y Clemente XII (1730-1740) permitió que se celebrase su fiesta, el 19 de noviembre, en toda la iglesia occidental.

Además, había en la biblioteca estos diez retratos de religiosos benedictinos, cuya autoría no se indica en el inventario:

- *Fray Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia*, abad del monasterio de Fulda, estudió en Tours con el venerable Alcuino -cuyo retrato, realizado por Bartolomé Román, estaba en el refectorio- adquiriendo “una magnífica cultura con la que pudo escribir magníficos tratados sobre temas eclesiásticos”¹¹⁵, falleció en el año 856. Su fiesta se celebra el 4 de febrero. Al decir de los cronistas benedictinos, es de “aquellos que parece se esfuerza la naturaleza pocas veces para darlos al mundo”¹¹⁶.

- *El Venerable Beda*, profeso en el convento de Wearmouth, en Inglaterra, falleció en el año 735. Tuvo una vastísima cultura que lo llevó a escribir múltiples obras sobre los más diversos asuntos, destacando, en especial, sus textos sobre las Sagradas Escrituras de los que, según él mismo indicó, escribió más de sesenta libros, motivo por el que en 1899, el papa León XIII le declaró doctor de la Iglesia¹¹⁷. Su fiesta se celebra el 25 de mayo.

- *San Ruperto*, en nuestra opinión no se trata del santo con este nombre que fue obispo de Worms, evangelizador del Danubio y fundador de los monasterios benedictinos de Salzburgo, sino de san Ruperto de Deutz también conocido como Ruberpo Tuitensis. Nacido en Lieja, hacia el año 1075, se educó en la abadía benedictina de esa ciudad, donde redactó diversas leyendas de santos y poemas, en su mayoría desaparecidas. Afamado exégeta y teólogo, tuvo que retirarse a la abadía benedictina de Siegburg, hacia 1113, a causa de las controversias dogmáticas que habían causado sus escritos, siendo elegido en 1119 abad de San Heriberto de Deutz, cercana a Colonia, donde falleció en 1129. Las obras más conocidas son: *De victoria Verbi Dei*, *De sancta Trinitate et operibus eius* y *De glorificatione Trinitatis et processione Spiritus Sancti*, además de varios comentarios a diversos libros del Antiguo y Nuevo Testamento, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por esta labor, los cronistas benedictinos le denominan “autor insigne”¹¹⁸.

¹¹⁴ AISA, M^a Ángeles: *Año Cristiano*. *Op.cit.*, XI, 481.

¹¹⁵ s/a: *Ibidem*, II, 98.

¹¹⁶ HEREDIA, fray Antonio: *Vidas de Santos, bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de N.P.S.Benito* ...Melchor Álvarez, Madrid 1683, 496.

¹¹⁷ LÓPEZ MELÚS, Justo: *Año cristiano*. *Op.cit.*, V, 549-555.

¹¹⁸ HEREDIA, fray Antonio: *Op.cit.*, 127.

- *Padre Estrabo, abad*, discípulo y continuador del padre Rabano Mauro, nos ocuparemos de él más detenidamente, cuando describamos la pintura conservada.

- *Padre Casiodoro*, monje fundador del monasterio de Vivarium, hacia el año 540, centrado fundamentalmente en el estudio; a partir de sus enseñanzas, la importancia dada a las bibliotecas será un hecho diferenciador de los monasterios benedictinos. Redactó unas *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, cuya primera parte relaciona los libros necesarios para la formación de los monjes, estando dedicada la segunda a las siete artes liberales¹¹⁹.

- *Padre Graciano*, monje en el convento de Bolonia, en 1160 escribió una colección de decretos de los papas y concilios, conocida como “concordia de los cánones discordantes”.

- *Padre Anselmo, abad*, al haberse conservado la pintura, trataremos de ella más adelante. Baste por ahora decir que no se trata de san Anselmo de Canterbury, doctor de la iglesia -que quizá fuera el representado en la obra de Bartolomé Román para el refectorio-, sino del padre Anselmo de Laon.

- *Padre José de la Cerda*¹²⁰ (1601-22 de octubre de 1644) profesó en el monasterio de San Martín de Madrid en el año 1618, fue obispo de Almería (1637-1640) y de Badajoz (1640-1644). Afamado teólogo y defensor de la Inmaculada Concepción, conocemos estas dos obras publicadas en Almería, en 1640 y 1641: *Maria effigies, revelatis Trinitaris et attributorum Dei* y *In sacram Iudith historiam commentarius litteralis et moralis*, así como una *Defensa de las religiosas del Convento de San Plácido de esta Corte*, manuscrito fechado en 1654¹²¹.

- *Padre Juan Bautista Lardito* (1648-15 de diciembre de 1723), profesó en el monasterio de San Martín de Madrid el 2 de febrero de 1664, fue abad en

¹¹⁹ FORMENT GIRALT, Eudaldo: *Historia de la filosofía II. Filosofía medieval*. Albatros, Madrid 2004, 17-21.

¹²⁰ Páginas atrás le hemos llamado “Padre Juan de la Cerda”, siguiendo la transcripción del inventario de 1809 (ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *Op.cit.*, 423) pero en nuestra opinión o el inventario o su transcripción son erróneas. Es cierto que existió un religioso, llamado Juan de la Cerda, que en 1599 redactó el *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres* ... pero, al tratarse de un religioso franciscano, no consideramos oportuno que su retrato estuviese en la biblioteca del monasterio de San Martín, rodeado por doce benedictinos.

Por otro lado, conocemos otro religioso, llamado Juan Luis de la Cerda (1560-1643) pero, al pertenecer a la Compañía de Jesús, en nuestra opinión tampoco es el efigiado, por las razones apuntadas en el párrafo anterior.

¹²¹ Los tres textos se conservan en la Biblioteca Nacional. El autor era hermano de Teresa de la Cerda, religiosa del convento de San Plácido.

Salamanca y general de la Congregación, siendo nombrado abad de San Martín en 1709, por lo que fue el encargado de dar el hábito al padre Sarmiento; partidario del candidato austriaco en la guerra de Sucesión, el 20 de septiembre de 1711 el marqués de Mejorada ordenó al padre Pedro Magaña, general de la Orden, “que salga desterrado de Madrid y que se le ponga en un convento de la Religión de los más distantes y solitarios”¹²², enviándosele al de San Pedro de Arlanza, regresando a Madrid en 1713 pues, al parecer, “todo su delito había consentido en hablar mal de los franceses”¹²³. Ocupó diversos cargos, como predicador real, miembro de la Junta de la Inmaculada Concepción, juez de incorregibles¹²⁴ y examinador sinodal del arzobispo de Toledo. Aparte de prologuista de diversas obras, entre ellas las *Opera Omnia* de fray José de San Benito cuyas estampas fueron realizadas por Zorrilla, conocemos los siguientes textos por él escritos: *Historia del estado presente del imperio otomano* (1690), *Sermones panegíricos* (1698, dedicados a la nueva iglesia del colegio de San Bernardo de la Universidad de Salamanca), *S. Anselmi Archiepiscopi Cantuariensis* (1699) e *Idea de una perfecta religiosa, en la vida de Santa Gertrudis la grande* (1717). Enterrado en el monasterio de San Martín, en su partida de defunción se indica que fue “sujeto vien conozido en este siglo por su piedad, virtud y literatura”¹²⁵.

- *Padre Sarmiento* (8 de marzo de 1695-7 de diciembre de 1772). Llegado al monasterio de San Martín con tan sólo quince años, profesó el 19 de mayo de 1710¹²⁶ y el 24 de mayo de 1711 firmó un auto “de perpetua reclusión y mudanza de costumbres con la obediencia a la regla de San Benito en el Monasterio de San Martín” comprometiéndose a no volver a salir de su celda¹²⁷, si bien debió de renunciar a dicho voto pues varios fueron los viajes por él emprendidos, no sólo a su Galicia natal sino para cumplir diversos encargos de la Orden, como el realizado entre febrero de 1726 y mayo de 1727, junto a fray Diego de Mecoleta para catalogar la biblioteca de la catedral de Toledo cuyo índice, fechado en 1727, se conserva en la Biblioteca Nacional y formó parte de la exposición dedicada a la orden benedictina en 1948.

Un simple repaso a la abundante documentación por él redactada -que en su mayoría quedó manuscrita a su muerte-¹²⁸ permite verificar que fue una de las mentes más preclaras del momento, con un amplio conocimiento sobre asuntos de la más diversa índole (lingüística, botánica, etc.); citemos como ejemplo que fue el artífice del programa iconográfico de la decoración del Palacio Real de Madrid.

¹²² ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Repercusiones de la guerra de sucesión en los monasterios de Montserrat y San Martín y sus libros de gradas (siglos XVII-XIX)”. *A.I.E.M.* n° 33 (1993), 399.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, V.

¹²⁵ A.D.M.: Parroquia de San Martín *Libro de difuntos 1719-1725*, 348v.

¹²⁶ B.N.: Mss. 13284, s/f.

¹²⁷ A.H.N.: Clero, libro 8547, 228.

¹²⁸ Se conserva un índice con el contenido de su biblioteca, fechado en 1748 (B.N.: Mss 2.300).

De lo expuesto en los párrafos anteriores, pensamos que los cuadros que decoraban la biblioteca del monasterio de San Martín respondían a una misma idea, al tratarse de retratos de religiosos de la Orden, muchos de ellos santos, obispos o abades, que destacaron por su actividad como escritores.

Asimismo, en nuestra opinión, los lienzos no forman una serie única sino que fueron realizados en momentos distintos: Los dos primeros, *Fray Rabano Mauro* y *Venerable Beda*, son obras de Bartolomé Román y, quizá, también lo fuera el tercero, *San Ruperto*.

Los cuatro siguientes, *Padre Estrabo, abad*, *Padre Casiodoro*, *Padre Graciano* y *Padre Anselmo, abad* corresponderían al encargo realizado a Francisco Zorrilla.

Los tres cuadros que se relacionan a continuación difieren de los anteriores ya que, si hasta ahora se trataba de religiosos venerables de la Edad Media, ahora nos encontramos con personajes de la primera mitad del siglo XVIII, *Padre José de la Cerda*, *Padre Juan Bautista Lardito* y *Padre Martín Sarmiento*, es decir, contemporáneos a Zorrilla, en unas fechas en las que tenemos sobradamente documentada su colaboración artística con el convento. No obstante lo anterior, no nos atrevemos a hacer afirmaciones rigurosas, por un lado por no haberse conservado ninguna de las obras y además, porque la última, el retrato del padre Sarmiento, según afirmación de Ponz, fue realizada por Gregorio Ferro.

El inventario se cierra con las tres obras de fray Juan Ricci dedicadas a *Santa Gertrudis*, *San Benito* y *Santa Matilde*.

PADRE ESTRABO, ABAD (Museo del Prado, nº inventario 5.329) h. 1730



Padre Estrabo, abad

La obra, conservada en el Museo del Prado, como anónimo español del siglo XVII, con el título de *Retrato del Padre Estrabó* (107 x 85 cm.), procede de los fondos del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.099, titulándola *El Padre Estrabo, de mas de medio cuerpo tamaño natural, en actitud de escribir un libro*, con idénticas medidas.

La identificación no crea problemas gracias a la inscripción que figura en el ángulo superior derecho, repartida en tres líneas, donde puede leerse “*N.P. ESTRABO [ABBAD]FULDENSE, ESCRITOR GLOSSA ORDINARIA*”¹²⁹.

Walahfrid von der Reichenau (808-18 de agosto de 849) fue un monje benedictino del monasterio alemán de Fulda. Más conocido como Walafredo Strabo o Estrabo, por su estrabismo, fue discípulo y continuador de la obra del padre Rabano Mauro. Verdadero erudito, aparte de prologar un buen número de textos, como la *Vida de Carlomagno* escrita por Eginardo, publicó, entre otras muchas obras, el tratado de botánica *Liber de Cultura Hortorum* (827) y redactó un diario (816-825) donde daba cumplida cuenta de cómo era la formación de un monje, de las lecturas que debían hacerse y de los métodos de enseñanza seguidos en su monasterio; asimismo, en su *Liber de visionibus Wettini* (hacia 825) describió un viaje al otro mundo. Su prestigio lo llevó a ser nombrado preceptor del príncipe imperial Carlos, hijo de Luis el Piadoso.

Sin embargo, su fama como escritor, como bien indica la inscripción que figura en la pintura, se debe a ser el autor de la *Glosa ordinaria*, es decir, los comentarios de forma alegórica a los textos de la Biblia.

En la pintura lo vemos de pie, ligeramente girado hacia la derecha pero mirando frontalmente al espectador, sostiene la pluma en la mano diestra, que tiene levantada, mientras que apoya la izquierda sobre un libro que se encuentra, abierto, sobre la mesa. Junto al libro, un tintero y la mitra, pues el padre Estrabo fue abad del monasterio de Reichenau, donde vieron la luz algunos de sus textos.

Desde un punto de vista técnico, el resultado puede parecer más pulido que otros lienzos de este periodo, a pesar de lo cual se aprecian detalles de mayor soltura, como las pinceladas que forman la oreja del religioso, en unos tonos más claros que iluminan esta zona. Compositivamente, la figura llena casi por completo el lienzo; mientras que las líneas de fuga de la mesa y el libro nos conducen al interior de la pintura, el rostro vuelto al espectador nos acerca a ella, por lo que el resultado es muy equilibrado.

¹²⁹ La imagen de que disponemos, que corresponde a la ficha museográfica del Museo del Prado, está cortada por la parte derecha, no sabemos si porque también lo esté el lienzo.

Aunque la obra resulta bastante apagada, al estar muy limitada por el color negro del hábito benedictino, sin embargo, destaca el rostro del efigiado, de gran fuerza, en absoluto idealizado -pues, de hecho, se ha pintado su estrabismo- y que parece responder a un retrato real.

En nuestra opinión, si el cuadro pudiese ser limpiado, el resultado sin duda nos permitiría percibir unos mayores matices cromáticos, así como tener un mejor conocimiento del tipo de pincelada empleada pues, estamos convencidos, de que es mucho más suelta de lo que se aprecia debido a las capas de barniz y suciedad.

PADRE ANSELMO, ABAD (Museo del Prado, nº inventario 5.328) h. 1730



Padre Anselmo, abad

La obra, conservada en el Museo del Prado, también como anónimo español del siglo XVII, con el título de *San Anselmo, abad* (105 x 85 cm.), procede de los fondos del Museo de la Trinidad, donde fue inventariada con el número 1.098, titulándola *San Anselmo abad, de mas de medio cuerpo tamaño natural, escribiendo sobre un libro* (107,50 x 85 cm.).

La identificación no debería crear problemas gracias a la inscripción que figura en el ángulo superior derecho, repartida en tres líneas, donde puede leerse “[N.P.] ANSELMO ABBAD [LAUDU]NENSE, ESCRITOR GLOSSA INTERLINEAL”¹³⁰. Sin embargo, como hemos visto, en el inventario de 1809 y en los catálogos de los Museos de la Trinidad y del Prado figura como *San Anselmo*, sin duda por haberlo confundido con san Anselmo de Canterbury.

¹³⁰ En este caso, la reproducción fotográfica está cortada por el margen izquierdo.

El padre Anselmo de Laon (c.1050-15 de julio de 1117) se formó en la escuela de la abadía cluniacense de Bec, en Normandía, donde coincidió con san Anselmo de Canterbury, director de la misma. Tras enseñar Teología escolástica en París, se ocupó de la escuela catedralicia de Laon, cuya cátedra conservó hasta su muerte, pues renunció a los varios episcopados que le ofrecieron, entre ellos el de Laon.

Destacado teólogo, el esquema de sus enseñanzas fue tomado como base para los tratados posteriores de Teología, al distinguir cuatro puntos fundamentales: Dios en sí mismo, la Trinidad, Dios creador y su obra y Dios redentor. Asimismo, estableció una jerarquía de las facultades -sensibilidad, razón, intuición- y una doctrina con una notable influencia de Juan Escoto. Por todo ello, fue llamado “magister divinitatis” y “doctor doctoris”.

No obstante su importancia como filósofo y teólogo, lo más destacable de su figura deriva de ser el autor de la *Glossa interlinealis*, como aparece presentado en el cuadro del monasterio de San Martín.

Si el padre Estrabo se acercaba a las Sagradas Escrituras con alegorías, el padre Anselmo lo hace de forma literal. Ambas glosas, ordinaria e interlineal, se sumaron en la Edad Media formando un solo texto, fundamental para los exégetas posteriores.

De hecho, varias son las obras conservadas en la Biblioteca Nacional con comentarios tanto del padre Estrabo como del padre Anselmo, con sus respectivas glosas: la Biblia publicada en Basilea entre 1506-1508, así como las glosas ordinarias e interlineales incluidas en manuscritos sobre el Cantar de los cantares, el Apocalipsis, las Epístolas de san Pablo, el Evangelio según san Marcos, Jeremías y Daniel, los profetas menores y Ezequiel y otros libros del Antiguo y Nuevo Testamento.

En cuanto a la pintura, es muy semejante a la obra anterior, tanto por el cromatismo como por el tipo de pincelada utilizado, apreciándose unos toques más sueltos para iluminar determinadas zonas, especialmente la cabeza y las manos. La composición está invertida respecto a la del padre Estrabo, al haber representado al religioso ligeramente girado hacia la izquierda, en actitud de escribir en el libro que está abierto sobre la mesa, con la mano derecha apoyada en el mismo; también sobre la mesa aparece el tintero, pero en este caso se ha desplazado y está junto a la mitra. El monje vuelve su rostro y mira hacia el espectador, a la vez que eleva su mano izquierda, en una forma semejante a la de los jóvenes de las pechinas del convento de trinitarios descalzos, es decir, con los dedos pulgar e índice extendidos, doblando ligeramente los demás, estando el corazón y el anular cruzados.

LOS MILAGROS DE LAS MEDALLAS DE SAN BENITO, ANTES DE 1733

Por lo que respecta a la única de las obras singularizada por el abad de San Martín en su certificado, sin duda Francisco Zorrilla basó su composición en la biografía de san Benito escrita por fray Diego de Mecolaeta, pudiendo mostrar cómo serían dichas medallas, al figurar en la obra de fray Francisco Berganza, publicada en 1719 que, en la actualidad, se siguen encontrando en muchos comercios de objetos religiosos, indicándose que son de utilidad como protección frente al demonio:



Medallas de san Benito

La obra de fray Francisco Berganza no sólo incluye su imagen, sino que facilita su descripción porque, aunque “se ha extendido por todo el Reyno y de ordinario ay gran cantidad de ella en Madrid, dispuse, que se estampasse aquí para que está a la vista al mismo tiempo, que se descifran las letras, que incluye”¹³¹. En el anverso vemos a san Benito, con la mano derecha levantada y sosteniendo un libro con la izquierda, el báculo abacial a sus pies y, en la parte superior, las palabras “*CRUX S.P.BENED*”.

El reverso se compone de dos partes; en el círculo interior se inserta una cruz en la que, en vertical, puede leerse “*CSSML*”, es decir, *Crux sancta sic mihi lux*, en horizontal, “*NDSMD*”, *Non Draco sic mihi Dux* y en las enjutas “*CSPB*”, *Crux sancti Patris Benedicti*. En el círculo exterior “*VRSNSMV SMQLIVB*”, *Vade retro Satana: numquam suade mihi vana. Sunt mala quae libas, ipse venera bibas*.

Más completa es, sin embargo, la descripción facilitada por fray Diego de Mecolaeta en su biografía de san Benito, donde se inserta la “Relación historica de la invencion, virtud, y milagros de la Santa Cruz, y Medalla de nuestro padre san Benito”¹³², texto que sin duda conocería Francisco Zorrilla y quizá no sea casual que

¹³¹ BERGANZA, fray Francisco: *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes*. Francisco Hierro, Madrid 1719, II, 336.

¹³² MECOLAETA, fray Diego de: *Vida y milagros del glorioso patriarca de los monges San Benito*. José González, Madrid 1733, 622-630.

la fecha de publicación, 1733, coincide con la del certificado del abad de San Martín donde se habla de la pintura pues es probable que se hubiese realizado poco antes de firmarse, lo que justificaría que el abad de San Martín se refiera a ella explícitamente.

Según se narra en la obra de Mecolaeta, las medallas surgen como consecuencia de la detención en Natterberg, en Baviera, en el año de 1647, de un nutrido número de mujeres acusadas de brujería, quienes declararon que “no podían lograr sus maleficios efecto alguno en los lugares, donde estaba la Cruz de san Benito, pues por su respeto se desvanecían todos en Metten, por estar en aquel monasterio la santa cruz”¹³³.

A principios del siglo XVIII, en 1715, fray Bernardo Pérez acudió al citado convento de Metten, en Baviera, encontrando en su archivo un códice muy antiguo y “entre los opusculos contenidos en aquel volumen esta la Cruz, o Medalla de san Benito, y en la plana opuesta se representan los vicios en una estraña figura”¹³⁴. Mecolaeta no sólo describirá la figura, sino que en la página 624 de su texto inserta esta xilografía, explicando su significado que, en síntesis, es el siguiente:



Milagros de la medalla de san Benito

En la parte derecha de la estampa vemos, ante una construcción fortificada, una extraña figura que de cintura para arriba corresponde a una hermosa dama, con penacho de plumas de pavo real y grandes alas de murciélago. Lleva en su cuerpo diversos rótulos con los pecados capitales: *Superbia*, sobre la frente; *Luxuria*, sobre el pecho, descubierto; *Ira*, bajo el pecho derecho junto a una cabeza de lobo y unos puñales; *Invidia*, bajo el izquierdo junto a una cabeza de perro; *Avaritia*, sobre el vientre, con un talego roto y podrido del que caen unas monedas; *Gula*, en la mano derecha, que sostiene una copa en ademán de brindar y *Acedia* (pereza), en el brazo izquierdo, caído como muerto, atado y con una mano cortada por la muñeca para expresar la inacción.

¹³³ Ibidem, 622.

¹³⁴ Ibidem, 623.

La parte inferior de la figura tiene la forma de una pata de ave, con un muslo vestido de plumas o escamas, en el que aparece la palabra *Vita* mientras que lo que tendría que ser el muslo izquierdo ha sido sustituido por un dragón que muerde con rabia la pierna donde está simbolizada la Vida y en cuyo correspondiente rótulo puede leerse *Mors*.

La mujer mira a san Benito que, ante los muros de una construcción monástica a la que parece proteger, enristra hacia el monstruo una lanza, en forma de cruz, con la inscripción:

*“Crux sancta sit mihi lux:
Non Draco sit mihi Dux”*¹³⁵.

a la vez que con su mano izquierda sostiene un cartel, con el conjuro,

*“Vade Retro Satana:Nunquam Suade Mihi Vana.
Sunt Mala Quae Libas, Ipse Venera Bibas”*¹³⁶.

Como vemos, el descubrimiento de las medallas es prácticamente contemporáneo a la obra del padre Berganza, y apenas precede dos décadas a la del padre Mecolaeta y a la pintura de Zorrilla. En ese lapso de tiempo, los benedictinos debieron de tener algún problema con su difusión, pues las normas del expurgatorio de la Inquisición prohibía “cedulas, medallas, y nominas, que solo tienen letras enigmáticas”¹³⁷.

Mecolaeta defendió las medallas, justificando que la oración apareciese sólo con sus iniciales porque no cabían en ellas las palabras enteras, afirmando que no por ello debían ser prohibidas, al igual que en las imágenes de Cristo crucificado, en el rótulo aparece la inscripción con las letras I.N.R.I. “sin que nadie las condene por enigmáticas”¹³⁸ y recoge el hecho de que unos comerciantes genoveses llevaron a México un cajón con las medallas de san Benito, siendo denunciados al tribunal de la Inquisición y, tras estudiar el caso, el 15 de junio de 1729 se sentenció que “las Medallas de San Benito con la cruz, y letras iniciales en su circunferencia deben correr sin reparo, ni censura alguna”¹³⁹, dictamen sumamente cercano en el tiempo a

¹³⁵ Ibidem. Recordemos que en la obra de fray Francisco Berganza antes aludida, en lugar de decir “sit” dice “sic”.

¹³⁶ La oración-conjuro, en castellano, vendría a ser “Cruz del santo padre Benito, mi luz sea la cruz santa, no sea el demonio mi guía. ¡Apártate, Satanás!, no sugieras cosas vanas, pues maldad es lo que brindas, bebe tú mismo el veneno”.

¹³⁷ MECOLAETA, fray Diego de (1733): *Ibidem*, 625.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem, 626.

la realización de la pintura de Zorrilla por lo que nos preguntamos si pudo ser el detonante para que le encargasen la obra.

El texto de Mecolaeta continúa con la narración de los diversos milagros logrados por las medallas, siguiendo la recopilación que el padre Gabriel Bucelino, abad del monasterio de Weingarten había realizado en su libro *Benedictus redivivus*, impreso en 1679, descrito como un “tratado de los beneficios que se han experimentado por medio de la cruz, y medalla de san Benito”¹⁴⁰.

Lamentablemente, nada más podemos añadir. No sabemos si la obra de Zorrilla sería como la estampa descrita en el libro de Mecolaeta o si, por el contrario, representaría alguno de los milagros incluidos en su texto. Al no aparecer en ninguno de los inventarios realizados tras la desamortización del convento, la obra está, cuando menos, en paradero desconocido.

OBRAS REALIZADAS PARA EL OBISPO DE OSMA

Según el certificado de fray Sebastián de Vergara con el que iniciábamos este apartado, Francisco Zorrilla había realizado varias obras para el obispo de Osma, siendo éste el único dato facilitado, ya que no sólo no informa sobre cuáles fueron los trabajos que hizo, sino que ni siquiera indica el nombre del Obispo. No obstante, como esperamos poder justificar en los párrafos siguientes, en nuestra opinión se trata de fray José Yáñez Barnuevo, obispo de Osma entre 1730 y 1735¹⁴¹.



Escudo del Obispo Barnuevo¹⁴²

¹⁴⁰ Ibidem, 626. Los milagros se narran en las páginas 626-630 de la obra de Mecolaeta.

¹⁴¹ La relación de obispos de la diócesis de Osma, entre 1700 y 1733, fecha en que se redacta el certificado, es la siguiente: Jorge de Cárdenas y Valenzuela (1704-05), Andrés de Soto y la Fuente (1706-14), Felipe Antonio Gil Taboada (1715-20), Miguel Herrero Esquerri (1720-23), Jacinto Valledor y Presno (1723-30) y fray José Yáñez Barnuevo (1730-1735). Consideramos que se trata de este último dado que fue un religioso benedictino, conventual de San Martín en los años en los que se documenta la actividad de Francisco Zorrilla; además, haber profesado en Nuestra Señora de Valvanera lo vincula con La Rioja, posibilitando un mayor acercamiento al pintor, al ser ambos miembros de su Congregación en Madrid.

¹⁴² Retablo colateral, iglesia parroquial de Deza (Soria).

Fray José nació en Deza (Soria) el 5 de marzo de 1663¹⁴³, siendo hijo de Francisco Yáñez Barnuevo y Acebes y de Paula Fernández de Abarca y Águila, siendo los Barnuevo uno de los doce linajes de la ciudad de Soria, donde tuvieron varias capillas y patronatos, así como “la Parroquia de su apellido”¹⁴⁴.

El 8 de diciembre de 1685, a hora de vísperas, tomó el hábito benedictino de mano de fray José Ramírez en la abadía benedictina de Nuestra Señora de Valvanera, en La Rioja¹⁴⁵, lo que le llevó a sentir una especial devoción hacia esta advocación. Cursó sus estudios en la Universidad de Valladolid, regentando en ella la cátedra de Teología y fue profesor en el Colegio de Salamanca, entre 1693 y 1697, años en los que tuvo como alumno al padre Feijoó, quien le dedicó el primer tomo de su *Teatro crítico*.

Entre 1701 y 1709 fue lector de vísperas de Teología en la Universidad de Irache, de la que llegó a ser regente (1709-1713) y abad (1713-1717); este último año fue nombrado elector de abadías y juez de causas de incorregibles hasta que “se retiró al Monasterio de San Martín de Madrid para evacuar varios asuntos de su Religión; por cuyo motivo permaneció en él muchos años”¹⁴⁶, siendo abad del citado convento entre 1717 y 1721. El 1 de mayo de 1725 fue nombrado general de la Congregación y el 12 de abril de 1730¹⁴⁷ Felipe V le propuso para el obispado de Osmá, apoderando al agente real en Roma para la obtención de las bulas el 31 de mayo de 1730¹⁴⁸; ese mismo día realizó el juramento preceptivo¹⁴⁹ y en el cabildo catedralicio se leyó la carta que les había remitido, notificándoles su nombramiento como Obispo¹⁵⁰.

Fue consagrado en la iglesia del monasterio de San Martín -del que seguía siendo conventual-, precisamente en la capilla de Nuestra Señora de Valvanera, y

¹⁴³ Los datos biográficos que facilitamos han sido tomados de LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Descripción histórica del obispado de Osmá* (1788). Facsímil Turner, Madrid 1978, y de ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, V. No podemos ratificar la fecha de nacimiento, al no localizarse el libro de bautismos de la parroquia de Deza correspondiente a estos años en el Archivo Diocesano de Burgo de Osmá.

¹⁴⁴ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Op.cit.*, 562. Efectivamente, las crónicas se refieren a una iglesia de “Santa María de Barnuevo” tratándose, quizá, de alguna capilla ubicada en la iglesia de Santa María la Mayor, en la que puede verse el escudo familiar.

¹⁴⁵ A.A.V.: *Libro de gradas. Toma de hábitos, Valvanera 1523 à 1701*. s/f. Corresponde al registro núm. 135.

¹⁴⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Op.cit.*, 563.

¹⁴⁷ La fecha exacta del nombramiento varía según los autores, Juan Loperráez dice que fue el 12 de abril y Ernesto Zaragoza el 7 de junio, fecha esta última que consideramos corresponde a la de su proclamación.

¹⁴⁸ A.H.P.: Protocolo 15184 (Pedro del Campillo), s/f.

¹⁴⁹ *Ibidem*, 333.

¹⁵⁰ A.C.BO.: *Actas capitulares 1730-1732*, 26

tomó posesión de su cargo, por poderes, el 18 de septiembre de 1730, haciendo su entrada solemne en El Burgo de Osma la tarde del 22 de octubre¹⁵¹.

Como vemos, desde 1717 a 1730 fray José Yáñez Barnuevo permaneció en Madrid, años en los que se documenta la colaboración de Francisco Zorrilla con el citado monasterio y con varios de sus religiosos –recordemos que entre 1717 y 1725 se fechan las estampas estudiadas en el capítulo anterior- por lo que, sin duda, pudo ser el comitente de alguno de los encargos realizados durante su abadiato.

El 15 de junio de 1731, el Obispo nombró como mayordomo al benedictino fray José Bayo, quien ya estaba asistiéndole en el palacio episcopal¹⁵² y el día 28 de ese mes otorgó una escritura a favor de la abadía de Nuestra Señora de Valvanera, por ciertos ornamentos sagrados -alhajas de plata y seda- que le habían sido prestados para su uso, obligándose a devolverlos cuando le fuesen requeridos¹⁵³.

En su actividad al frente de la diócesis de Osma adquirió fama de limosnero, pues además de “un genio muy compasivo, era naturalmente generoso y caritativo”¹⁵⁴, máxime cuando a causa de la sequía que diezmó las cosechas el año 1734, el obispo se preocupó especialmente en socorrer las necesidades de los pueblos de él dependientes.

Sin embargo, quizá por sentirse “agoviado con el peso de sus muchos años” o por el “achaque de la gota que labró su paciencia, y al cabo le quitó la vida”¹⁵⁵, dejó las cuestiones económicas en manos de sus familiares, a quienes se criticó la forma en que distribuyeron las rentas. Especialmente difícil fue la relación con el Cabildo, que llegó a denunciarlo por no querer contribuir a la construcción de la torre de la catedral porque “a pesar de que era muy caritativo y generoso, se negó insistentemente a ello”¹⁵⁶.

Muchos fueron los problemas planteados en la construcción de la torre o, mejor dicho, torres, de la catedral del Burgo de Osma¹⁵⁷. En 1728, el arquitecto benedictino fray Pedro Martínez dió las trazas para edificar una nueva, sobre la base de otra medieval preexistente que amenazaba ruina. Ante la urgencia de iniciar los trabajos y que el arquitecto indicado se encontraba enfermo, se decidió encargar la

¹⁵¹ Ibidem, 57.

¹⁵² A.H.P.SO.: Protocolo 3066 (Melchor Luis Ponce), 183-184v. Actuaron como testigos Simón Martínez y Andrés López, familiares del Obispo.

¹⁵³ Ibidem, 189-190.

¹⁵⁴ LOPERRÁEZ, Juan: *Op.cit.*, 564.

¹⁵⁵ Ibidem. El obispo tenía 67 años cuando se hizo cargo de la diócesis.

¹⁵⁶ NÚÑEZ MARQUÉS, Vicente: *Guía de la catedral del Burgo de Osma y breve historia del obispado de Osma*, Graf. Onofre Alonso, Madrid 1949, 205.

¹⁵⁷ Para un mayor conocimiento del proceso constructivo, remitimos a ALONSO ROMERO, Jesús: *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma*. Centro de Estudios Sorianos C.S.I.C., Soria 1986, 61-81.

obra al franciscano fray Esteban López que hizo una obra mayor que la inicialmente proyectada.

Poco después de iniciarse la construcción comenzaron los problemas tanto económicos como estructurales, lo que llevó a que se paralizara en varias ocasiones. La torre comenzó a agrietarse, quizá porque la fábrica medieval no podía sostener un edificio de esas dimensiones, a pesar de lo cual, continuaron los trabajos ya que el maestro afirmó que “no tenía el menor peligro para su concepto de que se cayese”¹⁵⁸; no obstante, se intentó solicitar el dictamen de algún arquitecto cortesano pero ni Francisco Ruiz ni José de la Calle pudieron ocuparse del encargo, siendo finalmente José del Trul quien reconoció la torre, informando de su ruina y de la necesidad de ponerla estribos, por dentro y por fuera.

En septiembre de 1734 la torre estaba totalmente arruinada, lo que llevó a la decisión de evacuar las casas vecinas, ante el riesgo de su derrumbe. La decisión se comunicó al Obispo, quien la aprobó pero sin ofrecer ayuda económica para ello, incrementándose las tensiones con el Cabildo. El acta capitular del 22 de septiembre de 1734 es prueba de ello, al recoger el comentario del Obispo de “que era zorra vieja, dando a entender querían engañarle”, a lo que le respondieron que “era mas viejo el Cavildo que su Ilustrísima”¹⁵⁹.

La torre se hundió el 23 de septiembre de 1734 y el Cabildo le demandó al tribunal de la nunciatura, “a fin de que le obligara a dar la tercera parte de sus rentas para las necesidades de su iglesia Catedral”¹⁶⁰, siendo condenado fray José a pagar 3.000 ducados, condena que no conoció pues fue emitida tras su fallecimiento, acaecido el 25 de junio de 1735¹⁶¹. Sin embargo, su muerte no acabó con los litigios ya que el Cabildo los mantuvo, durante años, con la abadía de Nuestra Señora de Valvanera.

Los problemas habían surgido tras el nombramiento del Obispo, cuando fray Benito Rubio, prior de la abadía de Valvanera, el 11 de julio de 1730 otorgó un poder a favor de fray Baltasar Sáenz de Victoria, a la sazón abad del monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid para que procediese a inventariar y recoger los bienes de fray José Yáñez Barnuevo¹⁶², según lo establecido en el párrafo octavo, del capítulo XIV de las Constituciones de la Orden, pero “mediante que por nezesitar su Ilma. de todos los bienes de dicho imbentario, y dinero para su usso

¹⁵⁸ Ibidem, 71.

¹⁵⁹ Ibidem, 75.

¹⁶⁰ NÚÑEZ MARQUÉS, Vicente: *Op.cit.*, 206.

¹⁶¹ A.D.BO.: Santa Iglesia de Osma. *Libro de difuntos 1707-1737*, 339v. “Rezibió todos los santos sacramentos, viático y extremaunzió”, siendo enterrado tres días después en la capilla mayor, al lado del evangelio.

¹⁶² A.A.V.: Caja con documentos varios de los años 1700-1799. Registro de escrituras otorgadas entre 1730 y 1732 ante el escribano Bernardo Díez Villacian, 66-67v.

propio y dezenzia de su palazio, se los dejó esta real casa”¹⁶³, por lo que el 7 de octubre de 1730 el Obispo, todavía en Madrid, otorgó carta de pago y obligación por los bienes inventariados “assi del dinero, como de todas las demás alajas de pinturas, madera, platta labrada, ropa, y otras cossas ... sin exzepttuazion de los cuerpos de libros que enttonzes tenía”¹⁶⁴, por un valor total de 100.000 reales¹⁶⁵, comprometiéndose a ir devolviéndolo a medida que las rentas obtenidas de su obispado se lo permitiesen. Lamentablemente, no se inserta en ninguno de los documentos el detalle de los bienes inventariados, lo que nos impide conocer qué pinturas tenía en su poder.

Al morir el Obispo se procedió a realizar el expolio de sus bienes¹⁶⁶ y la abadía reclamó el valor de lo que deberían haber recibido tras su nombramiento como obispo, los citados 100.000 reales, de los que nada había sido devuelto, más “un reloj grande” que le habían entregado y un alba para su uso, con la obligación de devolverla. Pero, no sólo no se les devolvió nada, sino que el juez colector de la Real Cámara instó a la abadía a que devolviese la biblioteca que el Obispo les había entregado en vida y que se había depositado “en nuestro priorato y monasterio de Nuestra Señora del Mercado de la ciudad de Soria”¹⁶⁷.

Efectivamente, el 1 de septiembre de 1733 el obispo había otorgado escritura de donación a favor de la abadía de Nuestra Señora de Valvanera de su librería compuesta de “diversos juegos de libros canónicos, teológicos y otros de que se hará expresión en esta escritura con toda distinción y claridad”¹⁶⁸.

¹⁶³ A.A.V.: Caja con documentos varios de los años 1700-1753. Registro de escrituras otorgadas entre 1735 y 1741 ante el escribano Bernardo Díez Villacian, 20-21v.

¹⁶⁴ A.H.P.: Protocolo 15165 (Pedro del Campillo), 613-614.

¹⁶⁵ Precisamente, es la misma cantidad que el obispo precisaba para sufragar el coste de las bulas que debían ser despachadas para su nombramiento como obispo, habiendo firmado una escritura obligándose al pago de los citados 100.000 reales el 6 de junio de 1730 (Ibidem, 384), que fueron hechos efectivos por su mayordomo, fray José Bayo, el 13 de mayo de 1733 (A.H.P.: Protocolo 15172 (Pedro del Campillo), 339).

¹⁶⁶ El juez encargado del expolio de sus bienes fue el corregidor de Aranda. El 6 de julio de 1735, el cabildo catedralicio apoderó al procurador del Burgo de Osma, Gregorio González, para que compareciese en su presencia y defendiese sus intereses (A.H.P.SO.: Protocolo 3130 (José Casajús y Azpilcueta), 231).

¹⁶⁷ A.A.V.: Caja con documentos varios de los años 1700-1753. Registro de escrituras otorgadas entre 1735 y 1741 ante el escribano Bernardo Díez Villacian, 22-23v y 26-27v. Documentos fechados el 28 de junio y el 11 de octubre de 1735.

¹⁶⁸ A.H.P.SO.: Protocolo 1047 (Diego Antonio Díez Isla), 62-71. El documento describe pormenorizadamente el contenido de la biblioteca de fray José Yáñez, que incluía las *Opera Omnia* de fray José de San Benito, *Insinuaciones de la Divina piedad en la vida y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna*, de fray Leandro de Granada y Mendoza, *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla*, de fray Diego de Mecoleta y *Glorias de la Casa Farnese*, es decir, todas las obras que incluyen estampas realizadas a partir de diseños dados por Francisco Zorrilla.

El pleito continuó en los años sucesivos, pues la abadía recusó al juez de comisión del expolio “por los vicios que padeze”, teniendo que solicitar la ayuda de la Real Cámara¹⁶⁹ y el 16 de septiembre de 1741, al seguir sin cobrar la parte que les correspondía, decidieron sacar un censo contra la cabaña merina, “que devolverán cuando se cobre el expolio”¹⁷⁰.

Poco es lo que se conoce del obispo Yáñez Barnuevo como escritor, pues las fuentes discrepan sobre si la biografía de fray Sebastián de Villoslada (abad del monasterio de San Martín y fundador del hospital de la Buena Dicha) fue escrita por fray José Yáñez Barnuevo o por su tío, fray Antonio Barnuevo, conventual de la abadía de Nuestra Señora de Valvanera, texto que quedó manuscrito y que quizá se trate del publicado en Valladolid por fray Pedro de la Asunción en 1746. Además, en 1717 examinó las *Tauthologías* del padre Villarroel y en 1723 las *Opera Omnia* de fray José de San Benito¹⁷¹.

Por lo que respecta a sus empresas artísticas, los problemas económicos antes aludidos no parece que le permitieran acometer otros encargos, de hecho, sabemos que en la junta del 13 de agosto de 1731 el Cabildo estudió un presupuesto para dorar el retablo de Nuestra Señora del Sagrario, desistiendo de hacerlo al estar empeñados por la obra de la torre¹⁷². Asimismo, aunque tenemos constancia de que en el claustro de la catedral existió una “galería de retratos de prelados”¹⁷³, en la actualidad no se conserva, desconociéndose por tanto el rostro de fray José; asimismo, sabemos que en 1732 concedió a los clérigos menores la ermita de Nuestra Señora de la Fuente, en la villa de Gómara¹⁷⁴, quienes la ocuparon hasta su desamortización y que, además,

“costeó el retablo de Nuestra Señora la Blanca en la ciudad de Soria, de quien fue muy devoto; el de Santa María Magdalena en la villa de Hinojosa del Campo de este obispado su patria; y el suntuoso de la capilla mayor de su Monasterio de Valvanera, a donde con otras muchas alhajas, se llevó la famosa librería después de su muerte que sucedió en veinte y cinco de junio de mil setecientos treinta y cinco, dexando á esta Santa Iglesia una gran pintura del Patriarca San Benito, la que se halla colocada encima de la puerta principal de ella, representando el rapto y visión que tuvo de la Santísima Trinidad”¹⁷⁵.

Es ésta la única referencia de las crónicas antiguas a los encargos artísticos de fray José Yáñez como obispo de Osma; a ello habría que sumar los realizados a título personal, pues no debemos olvidar la alcurnia de su linaje, pues estaba

¹⁶⁹ A.H.P.SO.: Protocolo 3130 (José Casajús y Azpilcueta) 33-35 y 9-9v. Documentos fechados el 29 de septiembre de 1736 y el 8 de marzo de 1737.

¹⁷⁰ Ibidem, 19-20v.

¹⁷¹ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, V, 116.

¹⁷² A.C.BO.: *Libro de actas capitulares 1730-1732*, 146v.

¹⁷³ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Op.cit.*, I

¹⁷⁴ NÚÑEZ MARQUÉS, Vicente: *Op.cit.*, 206.

¹⁷⁵ Ibidem, II, 564.

emparentado, entre otros, con los marqueses de Zafra¹⁷⁶ y con los condes de Lérida¹⁷⁷, por lo que bien pudiera haber sido el comitente, directo o como intermediario, de otras obras para el adorno de las casas solariegas de sus familiares¹⁷⁸.

Lamentablemente, los encargos particulares rara vez dejan soporte documental que puedan darnos información sobre los mismos. En cuanto a los realizados para su obispado, los libros de fábrica de la catedral únicamente reflejan los gastos realizados en la construcción de la torre y por lo que respecta a las obras encargadas para las parroquias o santuarios de la diócesis, pero costeadas directamente por el obispo, ni en el archivo diocesano de Osma, ni en el Histórico de Soria hay documentación sobre las cuentas presentadas por los mayordomos y familiares del obispo, como administradores de sus rentas.

Por tanto, la referencia más extensa de sus encargos es la facilitada por el cronista Juan Loperráez arriba inserta pero, por desgracia, la mayor parte de las obras no se han conservado o nos han llegado en un estado sumamente deteriorado.

Retablo de Nuestra Señora del Mercado o Nuestra Señora la Blanca (Soria)

La imagen de Nuestra Señora la Blanca se veneraba en la iglesia de Nuestra Señora del Mercado, extramuros de la ciudad, junto al campo de San Francisco, en el solar actualmente ocupado por la plaza de toros. El santuario fue fundado en el año 561 por san Martín Dumiense y donado por el rey Recaredo a los monjes de San Benito, pasando a ser priorato de la abadía de Valvanera en 1226¹⁷⁹ y reconstruido hacia 1700 “en que tuvo mucha parte por sus diligencias y solicitud el M.R.P.M. Fray Antonio Barnuevo, hijo del Monasterio de Nuestra Señora de Valvanera, y meritísimo de la ilustre familia de los Barrionuevos y Mosqueras, linaje troncal y antiquísimo de esta noble y antigua ciudad, y tío del Ilmo. señor don fray Joseph Barnuevo, monge también del mismo monasterio y obispo de Osma [*al margen*, general de la Orden], reedificando y extendiendo la iglesia con la hermosa fábrica de un vistoso crucero, y la suntuosa fachada con las armas reales y de la ciudad, que todo sirve de mucho lustre á esta ciudad, aumenta su decoro y la devoción que de tiempo inmemorial se ha tenido á esta antiquísima imagen de Nuestra Señora del Mercado, llamada antes Nuestra Señora la Blanca”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Lucas Jerónimo Yáñez Barnuevo.

¹⁷⁷ María Manuela Yáñez Barnuevo, hija del marqués de Zafra y mujer de Francisco Torres Jaraiz.

¹⁷⁸ También tenemos documentado a Francisco Antonio Yáñez Barnuevo, regidor de Soria y a su hermana, Teresa Yáñez Barnuevo, mujer de Juan Pedro Morales, consejero real; fallecida el 19 de octubre de 1731, fue enterrada en la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de Valvanera del monasterio de San Martín (A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1731-1737*, 27v.

¹⁷⁹ A.A.V.: *Historia de Nuestra Señora del Mercado, del orden de nuestro padre san Benito, extramuros de la ciudad de Soria. Año de 1819. Scripsis f. J.B. Gº*, 23.

¹⁸⁰ Ibidem, 26.

El 16 de agosto de 1733, Antonio Mateo e Ignacio Ibáñez, maestros arquitectos, como principales, y José Fernández Carrascosa, como su fiador, todos vecinos de Soria, se obligaban a “hazer y ejecuttar, conforme arte, la fábrica de los retablos del alttar y capilla maior de la yglesia del prioratto de Nuestra Señora del Mercado de estta ciudad, del horden de nuestro padre san Benitto”, a expensas y por devoción de fray José Yáñez Barnuevo, obispo de Osma, cuyas trazas había aprobado el presbítero Matías del Roncal, su mayordomo, recibiendo por su trabajo 10.500 reales de vellón, siendo todo el retablo de talla y debería cubrir el frente del presbiterio, para cobijar en él la imagen de Nuestra Señora¹⁸¹. El contrato incluía también dos retablos para la villa de Deza y otro para la de Hinojosa del Campo, ambas en Soria, de los que nos ocuparemos más adelante. Los diseños iniciales eran más abigarrados de talla, pero en una nota manuscrita por el propio Obispo dirigida a su mayordomo, fechada el 6 de agosto y que acompaña a la escritura, decía que no quería “que se pierdan los maestros; pero tampoco que suban de punto las obras, porque yo tengo mucho a qué atender, y los tiempos no están para muchas bizarrías”.

El 19 de marzo de 1812, al haberse refugiado en la iglesia las tropas francesas, la iglesia fue incendiada, destruyéndose por completo. Aunque pudieron salvarse las imágenes de Nuestra Señora del Mercado, Santo Cristo, Santa Escolástica, Santa Gertrudis y San Benito “los retablos antiguos, de qual va hecha mención, y el nuevo del altar mayor, fabricado á expensas del Ilmo. Barnuevo, obispo de Osma, con los cuadros de San Yldefonso y San Francisco que hacían altares propios, padecieron la misma suerte del incendio, pero conservo la devotíssima pintura de Jesús Nazareno, bastante ajada, que tenía su altar a la izquierda según se entra por la puerta principal de la Yglesia”¹⁸².

Por lo que indica en la misma, el autor de esta *Historia* custodiaba las imágenes que se habían salvado, así como la pintura de Jesús Nazareno. Tras su redacción, insertó una nota diciendo que “después que escribí esto, adquirí noticia del cuadro de san Yldefonso: se conserva con otro de la Concepción que estaba sobre el de san Francisco: los tiene don Bco. Alg. a mi disposición” y que, además “el cuadro de Nuestra Señora de Valvanera que tenía altar colateral al santo Christo, no se halla. Hay otro cuadro grande de Nuestra de Valvanera, pintada no sentada, sino según la visten; y está aquí”¹⁸³.

La imagen de Nuestra Señora del Mercado, o Nuestra Señora la Blanca, se conserva actualmente en la parroquia del Salvador de Soria, aunque sin el retablo

¹⁸¹ A.H.P.SO.: Protocolo 979 (Juan Martínez Baroja), 713-720.

¹⁸² A.A.V.: *Historia de Nuestra Señora del Mercado* ..., 28.

¹⁸³ Ibidem, 29.

que la cobijaba. Por lo que respecta a las pinturas anteriormente señaladas, no se encuentran en la parroquia¹⁸⁴ ni hay noticia alguna sobre su paradero.

Retablo de Santa María Magdalena en Hinojosa del Campo (Soria)

La iglesia parroquial de la villa de Hinojosa del Campo presenta una arquitectura muy interesante al tener un campanario que semeja una torre defensiva. En su interior se conservan tres pequeños retablos, dedicándose el principal a la Asunción de Nuestra Señora, titular del templo, pero no corresponden al periodo estudiado, y ninguno está bajo la advocación de Santa María Magdalena.

La devoción hacia esta Santa puede estar relacionada con la capellanía fundada por Magdalena de Torres Zapata, fallecida el 3 de mayo de 1499 en Hinojosa, cuyos herederos a finales del siglo XVII pleitearon por el mayorazgo de los Barnuevo, familia asentada en esa localidad de la que, según Loperráez, eran vecinos los padres del Obispo. El 16 de agosto de 1733, los previamente citados Antonio Mateo e Ignacio Ibáñez se comprometieron a hacer, por encargo y a expensas de fray José Yáñez, el retablo para la capilla de Santa María Magdalena, situada en el lado del evangelio de su iglesia parroquial, por 2.200 reales, sin que quede claro si la titular estaba representada en imagen de talla o de pintura, pero como el documento añade que el retablo llevaría “una caja principal para santa Maria Magdalena”, es de suponer que se tratara de una escultura.

A finales del siglo XVIII la iglesia fue remodelada, cambiándose los retablos en 1770¹⁸⁵.

Retablos de San Andrés y San Juan Bautista, de Deza (Soria)



Parroquia de la Asunción, Deza (Soria)

¹⁸⁴ En el actual templo del Salvador, construido en 1967, aparte de la imagen de la Virgen, sólo se conserva un relieve con *La imposición de la casulla a San Ildefonso* que, quizá, proceda del retablo donde estaba el cuadro dedicado a este Santo.

¹⁸⁵ Agradecemos a don Juan Carlos Cervero Vadillo, investigador de la villa de Hinojosa del Campo, la información facilitada sobre la iglesia.

Aunque Juan Loperráez no habla de estos retablos en su crónica sobre el obispo Barnuevo, quizá porque en aquel momento pertenecían al obispado de Sigüenza, la escritura con Antonio Mateo e Ignacio Ibáñez incluía la obligación de hacerlos para las “capillas prinzipales de la yglesia parrochial de la villa de Deza”, lugar de nacimiento del Obispo y donde habían contraído matrimonio sus padres, ubicadas junto al altar mayor y dedicadas a san Andrés apóstol, en el lado del evangelio, y a san Juan Bautista, el correspondiente a la epístola, por importe de 2.000 reales de vellón cada uno, estableciéndose que el cuerpo principal llevaría “un marco tallado con las molduras y ángulos correspondientes para una pintura que ay allí de san Juan” y que los retablos estarían rematados por “un escudo adornado de carttones, frutteros, cornucopias y una zelada y las armas bien abiertas que el dueño señalare a dichos rettablos”¹⁸⁶, como vimos en la imagen insertada al principio de este capítulo.

Es decir, uno de los retablos cobijaría una pintura preexistente en la iglesia, dedicada a San Juan Bautista y, el segundo, otra de San Andrés, sin que el documento contractual haga referencia a si la obra ya estaba o no en la iglesia. En nuestra opinión, en este caso el cuadro fue enviado desde el Burgo de Osma, pudiendo tratarse del correspondiente al legado de don Andrés de Urrutia Soto, arcediano de su catedral, natural de la villa riojana de Anguiano -población en la que se ubica la abadía de Nuestra Señora de Valvanera- y que había sido uno de los apoderados por fray José Yáñez Barnuevo para tomar posesión del obispado en su nombre¹⁸⁷. En su testamento, el 7 de noviembre de 1731, había pedido ser sepultado con las vestiduras sacerdotales y, a cambio, legó a la iglesia “la pintura que tengo de San Andrés crucificado en una aspa”¹⁸⁸.

Afortunadamente, conservamos tanto los retablos como las pinturas, ubicados en el propio lugar para el que fueron creados, como colaterales del altar mayor en la iglesia parroquial de Deza, dedicados al *Martirio de san Andrés*, en el lado del Evangelio, y a *San Juan Bautista* en el de la Epístola, si bien es sumamente dificultoso poder ver los lienzos, al haberse colocado delante de ellos sendas imágenes modernas, con los Sagrados Corazones de Jesús y de María, respectivamente,

¹⁸⁶ A.H.P.SO.: Protocolo 979 (Juan Martínez Baroja), 713-720.

¹⁸⁷ A.H.P.: Protocolo 15165 (Pedro del Campillo), s/f. El poder es de fecha 7 de septiembre de 1730.

¹⁸⁸ A.H.P.SO.: Protocolo 3066 (Melchor Luis Ponce), 342.



Retablos colaterales, parroquia de Deza (Soria)

A pesar de ello, y gracias a la ayuda del párroco de Deza que apartó las imágenes, hemos podido estudiar detenidamente las pinturas, lo que nos ha llevado a no incluirlas en el catálogo de Zorrilla, al presentar un estilo que no se ajusta al realizado por nuestro pintor, confirmando, además, que los dos lienzos fueron ejecutados por distintos autores y en momentos diferentes, aparte de la mala conservación del lienzo de *San Juan Bautista*, como puede comprobarse por las imágenes siguientes:



Martirio de san Andrés



San Juan Bautista

Retablo para la abadía de Nuestra Señora de Valvanera (La Rioja)

El “suntuoso retablo” de la abadía de Nuestra Señora de Valvanera se perdió durante la francesada cuando el monasterio, acusado de haber servido de refugio a una partida de guerrilleros, sufrió el severo castigo de ser incendiado el 21 de enero de 1809, dejándolo reducido a escombros y meses más tarde, en diciembre de ese mismo año, el proceso desamortizador de José Bonaparte disolvió la Comunidad.

El 15 de noviembre de 1814 se reinstauró la vida monástica pero, ante la total ruina de la abadía, los monjes se instalaron en la granja de San Martín de Villanueva,

junto a Anguiano¹⁸⁹; tras la supresión de las órdenes religiosas el 1 de octubre de 1820, tuvieron que abandonarla el 8 de diciembre. El fin del trienio liberal supuso que el 17 de junio de 1823 los monjes regresaran a su casa, decretándose una vez más su expulsión el 7 de diciembre de 1835 con los decretos desamortizadores de Mendizábal.

Por las descripciones de que disponemos, parece que dicho retablo no contenía pinturas sino que era totalmente escultórico¹⁹⁰ y, además, aunque las crónicas dicen que fue costeadado por el obispo de Osma, basándonos en la documentación conservada en el archivo de la abadía, en nuestra opinión el retablo destruido por los franceses no era el regalado por fray José Yáñez sino otro posterior. Al narrar los hechos más relevantes del periodo en que fue abad fray Miguel Miranda (1729-1733), se recoge que “en este tiempo, y algo antes, se fabricó el tabernáculo ... empezó a espensas de nuestro Barnuebo, que a la sazón era General de nuestra Congregación, pero no pudo costearla por entero. Dio quatro mil ducados y echó el guante, y animó à algunos hijos de casa, los que afectos a la Madre concurrieron con más de otros quatro mil ducados, que fue el coste de dicha obra. Después que concluyó el generalato dicho reverendísimo Barnuebo, fue electo obispo de Osma, y finalizado dicha obra del tabernáculo, vino su Ilma. a colocar en él la soberana Ymagen, celebrando de Pontifical el día de su Natividad ... No le pareció quedaba colocada la Ymagen con la hermosura, y culto, que él quería, y así pensó en mejorarla dándole Dios salud, y fondos para ello, pero fue Dios servido llebárselo el año de 1735”¹⁹¹.

Tanto el tabernáculo como el retablo fueron deshechos posteriormente, siendo abad fray Manuel Arellano (1737-1741), haciéndose nuevamente según el diseño del maestro arquitecto llamado Ramírez, pero quedó “con menos lucimiento y más gasto”¹⁹².

VISIÓN DE SAN BENITO (Catedral del Burgo de Osma, Soria) 1726

Como citábamos páginas atrás, en 1788 Juan Loperráez, en su crónica del obispado, recoge que a su muerte en 1735, el Obispo había legado a la catedral, “una gran pintura del Patriarca San Benito, la que se halla colocada encima de la puerta principal de ella, representando el rapto y visión que tuvo de la Santísima Trinidad”.

¹⁸⁹ PÉREZ, Alejandro: “Los bienes de Valvanera en la desamortización de 1835 (Inventario nº 1)”. *Berceo* nº 7 (1948), 211-231 y *Berceo* nº 8 (1948), 357-367.

¹⁹⁰ PÉREZ ALONSO, Alejandro: *Historia de la Real Abadía de Nuestra Señora de Valvanera en La Rioja*. Arzobispado de Oviedo, Oviedo 1971, 26.

¹⁹¹ A.A.V.: *Compendio de todo lo que [hay en el] archivo de Nuestra Señora de Valvanera. Se empezó a escribir año de 1786, siendo abad el M.R.P. el maestro fray Athanasio*, 318v-319.

¹⁹² *Ibidem*, 319.

El cuadro se encontraba situado sobre la puerta occidental, bajo el rosetón, y las humedades recibidas le ocasionaron serios problemas de conservación, ya denunciados en 1949:

"A nuestra espalda está la *puerta* de lo que fué antiguamente entrada principal, cuya portada no debe dejar de visitar cuando salga de la iglesia el amante del arte.

Levantando la vista, aparece un *cuadro grande*, que, según dicen, fué pintado por el célebre Palomino (1726). Representa el rapto y visión que tuvo San Benito del misterio de la Santísima Trinidad ¡Lástima es que algunos goterones de lluvia filtrados por el ventanal lo estén deteriorando!. Fué regalo del Obispo de Osma Fray José Yáñez Barnuevo, nacido en Deza, provincia de Soria, y Obispado de Sigüenza"¹⁹³.

Si en el siglo XVIII, por no reaccionar a tiempo, la catedral del Burgo de Osma perdió una de sus torres, en el XX se volvió a cometer el mismo error, y quince años después de haberse publicado la guía anterior, la situación seguía sin resolverse y como el cuadro se mantenía en la misma ubicación, se hallaba ya "en un estado lamentable"¹⁹⁴.

En fecha indeterminada, pero posterior a 1975 al aparecer citada en otro texto¹⁹⁵, fue descolgada para preservarla de la humedad, en espera de que pudiese ser restaurada, pero fue peor el remedio que la enfermedad.

Cuando nos pusimos en contacto con el responsable de patrimonio de la diócesis, interesándonos por la pintura, pasó bastante tiempo hasta que pudieran localizarla pues al estar enrollada se había confundido con una alfombra, máxime dado su gran tamaño (aproximadamente 500 x 300 cm.). Al extenderla, descubrieron que cuando se guardó se había puesto un papel sobre la pintura y, a causa de la humedad que la impregnaba, éste se había quedado pegado el lienzo, lo que ha ocasionado que la obra presente el aspecto que mostramos:



Visión de san Benito

¹⁹³ NÚÑEZ MARQUÉS, Vicente: *Op.cit.*, 32.

¹⁹⁴ ALCOLEA, Santiago: *Guías artísticas de España. Soria y su provincia*. Aries, Barcelona 1964, 148.

¹⁹⁵ PALACIOS, Francisco y FRÍAS BALSA, J.V.: *Burgo de Osma y sus monumentos*. S/e, s/f; D.L. 1975, 106.

Desde el primer momento se descartó su restauración porque al intentar eliminar el papel se desprendía la capa pictórica a la que se había adherido. Una primera idea fue cortar el lienzo, “salvando” únicamente la zona que presentaba menores desperfectos, con la figura de san Benito, y desechar el resto pero, finalmente, se decidió no acometer ninguna intervención, volviendo a enrollarlo, eso sí, de forma segura para no ocasionar problemas adicionales¹⁹⁶.

Aunque la crónica citada indica que el cuadro regalado por el Obispo “dicen ser obra del célebre Palomino”, añadiéndose en las guías que data de 1726, en nuestra opinión, por las relaciones que sabemos mantuvo con Francisco Zorrilla y porque -a pesar del deterioro- el estilo de la obra se ajusta al de nuestro pintor, la hemos incluido en su catálogo. Aunque ninguno de los textos indica de dónde han tomado la fecha dada de 1726 -quizá figurara en la pintura que, no lo olvidemos, en esas fechas estaba sobre la puerta principal de la catedral-, la hemos mantenido, al ser factible que Zorrilla la realizara para fray José Yáñez en los años en que era conventual en San Martín y que, al marcharse a Osma la llevara consigo, donándola a la catedral tras su muerte.

Técnicamente la obra se ajusta a lo indicado en otras pinturas de este periodo, apreciándose una mayor complejidad en la composición de la escena y, aunque el cromatismo es parco, viene forzado por el color de los ropajes benedictinos. Si bien, por el deterioro del lienzo, hay zonas en las que prácticamente no se ve más que la imprimación, rojiza como en el resto de sus obras, todavía pueden apreciarse algunas pinceladas, muy libres y sueltas, como las que vemos en el rostro y manos de san Benito, percibiéndose especialmente las de la barba, que dotan a la figura de una gran vivacidad.

Pero lo más destacable de la pintura es su iconografía al ser bastante inusual, pues se trata de la “visión y rapto” que tuvo de la santísima Trinidad. La escena corresponde a un episodio de su vida que no suelen recoger las hagiografías habituales¹⁹⁷, que se limitan a citar el episodio de cuando vio el alma del obispo san Germán subiendo al cielo en un globo de fuego y todo el mundo en un rayo de luz.

Ante el asunto que da título a nuestra pintura, lógicamente nos viene a la cabeza la magistral *Visión de san Benito* realizada por Alonso Cano del Museo del Prado (h.1660), donde el Santo contempla extasiado el mundo, representado por una esfera alrededor de la que juegan tres pequeños ángeles y, sobre él, la santísima Trinidad.

¹⁹⁶ Agradecemos profundamente a don Juan Carlos Atienza, responsable de patrimonio de la diócesis, toda la ayuda prestada para la localización y estudio de la pintura, así como la información facilitada sobre los problemas que plantea su conservación.

¹⁹⁷ No aparece citada en *La Leyenda Áurea*, en la *Iconografía el arte cristiano* de Réau ni en el *Año cristiano* (su fiesta se celebra el 11 de julio).

Somos conscientes de que, en principio, esta descripción no parece guardar relación alguna con la del párrafo precedente pero, en nuestra opinión, una y otra obedecen al mismo momento de la vida de san Benito, si bien las narraciones de los cronistas son sumamente alegóricas; citemos, como ejemplo, la siguiente: “San Benito vio el alma de San German, Obispo, quando los angeles la llevaban al Cielo en un globo de fuego, y al mundo abreviado, y la Essencia Divina ... elevose tanto en la contemplacion, que en una Divina luz vio juntamente el mundo cifrado todo, como en un rayo del Sol, y tuvo gustos de la gloria”¹⁹⁸.

San Gregorio había recogido el episodio en el capítulo 35 de la hagiografía dedicada a san Benito, que fue comentada por el padre Juan Bautista Lardito (recordemos que este monje fue conventual y abad de San Martín de Madrid) diciendo que, además del alma de san Germán camino del Cielo, “vio el glorioso Patriarca primeramente la divina essencia: vio tambien todo el mundo en un como raio de la luz inaccesible del Criador [...*divina luz*] que ilustraba su mente, la qual le causo el rapto, enagenacion, o excesso de si mismo, quedando sin uso de sentidos exteriores, con una profunda suspension de acciones exteriores”¹⁹⁹.

Pero estas palabras, que nos hablan de la visión y rapto que tuvo san Benito, es decir, las mismas que se utilizan para describir el cuadro de la catedral de Osma, se complementan por los comentarios realizados por el padre Mecolaeta, quien añade que si san Benito:

“vio, y contemplo la divina Essencia, qué cosa se recato a los ojos de su alma benditissima? Ninguna. Vio en Dios el inefable mysterio de la Trinidad: vio sus divinas perfecciones, y atributos: vio su infinita simplicidad, su infinidad sin numero, su inmensidad sin termino, su inmutabilidad, su eternidad sin principio, ni fin ... Vio la fabrica admirable del universo, y el sumo poder, y dependencia, con que lo gobierna y rige todo: vio finalmente el cielo, y la tierra, y quanto se contiene en uno, y otro globo”²⁰⁰.

El texto de Mecolaeta nos resulta totalmente esclarecedor; en efecto, gracias a él podemos entender que cuando san Benito vio “todo el mundo en un rayo de luz”, lo que tuvo ante sus ojos fue la divina Esencia, el misterio de la Trinidad, como bien representaron Alonso Cano en la pintura del Prado, Ximénez Donoso (1687) en el cuadro que, sobre el mismo asunto, realizó para el convento de benedictinas de Santa María Magdalena en Alzuza (Navarra), retomándose la idea por Luis González Velázquez en la iglesia madrileña de San Marcos (1752)²⁰¹.

¹⁹⁸ HEREDIA, fray Antonio: *Op.cit.*, 123.

¹⁹⁹ MECOLAETA, fray Diego de (1733): *Op.cit.*, 267.

²⁰⁰ Ibidem, 272-273.

²⁰¹ Quizá no sea casual que todos los ejemplos que conocemos fueran destinados a conventos benedictinos.

En los dos primeros ejemplares hay una coincidencia en representar a san Benito en éxtasis, contemplando la visión de la santísima Trinidad, en su imagen habitual: Dios Padre y Cristo con forma humana y al Espíritu Santo en la de paloma, pero difieren en el resto: mientras que para Cano la visión de la Trinidad parece no guardar relación con la pequeña esfera que es el mundo, con la que parecen jugar los tres ángeles, Ximénez Donoso le da mayor importancia, no sólo por su tamaño, sino al situar a la Trinidad en su interior. Distinta es, por el contrario, la composición de Luis González Velázquez, al situar al Santo, también en éxtasis, pero completamente inmerso en una atmósfera dorada.

En la obra que estudiamos, Zorrilla ha representado la escena en un marco arquitectónico, pudiéndose apreciar, a pesar del deterioro del lienzo, una importante construcción frente al Santo, que continúa a su espalda, con una especie de pilastra rematada en un capitel, ambas estructuras parecen querer acercarse en la parte superior, dando la sensación de formar un nicho para cobijar la figura de san Benito, presentando un acusado sentido de la verticalidad, que conduce nuestra mirada a la parte superior de la pintura.



Visión de san Benito (detalles)

Sin embargo, detrás de la figura del religioso el pintor ha situado una balaustrada, cuya horizontalidad sirve, por un lado, para equilibrar la composición que, en otro caso, hubiese resultado exageradamente vertical y, por otro, para separar la parte terrenal de la escena, en la que se encuentra san Benito, de la celestial, donde se desarrolla la visión. Tras la balaustrada, y bajo la esfera de la visión, se desarrolla un paisaje nocturno.

Al observar los detalles que mostramos, da la impresión de que Zorrilla esbozó su composición al dictado de los consejos de fray Diego de Mecolaeta pues, efectivamente, san Benito muestra el raptó sufrido, apareciendo como si se le

hubiesen paralizado los sentidos, con las manos levantadas y alzando su rostro hacia la parte superior de la pintura,



Visión de san Benito (detalles)

donde se ha representado la visión, apreciándose claramente una esfera formada por círculos concéntricos de varios colores -blanco, azul y rojo- y, sobre ella se vislumbra algo más pero, ante el deterioro que presenta esta parte del lienzo, no es más que una mancha rojiza informe, por lo que resulta imposible precisar lo que es.

Ante el nombre dado a la obra, lo lógico sería que fuese la Trinidad, pero el espacio que queda hasta el borde del cuadro es muy exiguo para contener tres figuras y no parece que el lienzo esté recortado ¿podría tratarse de un ángel o, incluso, de un cortinaje?; en ese caso, ¿dónde está la representación de la Trinidad que da título al cuadro?. En nuestra opinión, en la propia esfera.

Como hemos recogido anteriormente, para Mecolaeta san Benito vió el misterio de la Trinidad, sí, pero ¿en qué forma?. En su narración utiliza una serie de términos “infinito ..., infinidad ..., inmensidad sin término ..., sin principio ni fin ...” que nos conducen todos ellos al círculo, símbolo de la divinidad desde los primeros tiempos del Cristianismo, pues, como Dios, no tiene ni principio ni fin. Además, Mecolaeta añade que vió “el cielo, y la tierra, y quanto se contiene en uno, y otro globo” y ¿qué mejor manera de representar todo ello que a través de una esfera formada por círculos concéntricos?.

Debemos señalar que esta forma de representar la Trinidad no es invención, en modo alguno, de Zorrilla y tampoco de Mecolaeta, sino que ya aparece en la obra *Scito vias Domini* más conocida por su forma abreviada, *Scivias*, donde se recogen las visiones de la benedictina santa Hildegarda de Bingen, escrita hacia el año 1141, con ilustraciones. Una de ellas, precisamente relacionada con la Trinidad y que mostramos,



La Trinidad

es una esfera formada por círculos concéntricos, describiéndola como una luz, aunque diferenciando una “splendidissimam lucem” (Dios Padre), “spphirini coloris speciem hominis” (una figura humana color zafiro: el Hijo) y “suavissimo rutilantem igne” (el Espíritu Santo): blanco, azul y rojo que, como hemos visto, son los colores utilizados por Zorrilla en su esfera.

Las obras de santa Hildegarda, declarada doctora de la Iglesia por Benedicto XVI, serían conocidas por los monjes benedictinos, Mecoleta y el obispo Yáñez Barnuevo y, sin duda, las imágenes de sus visiones sirvieron de inspiración a Zorrilla, a los religiosos que le encargaron la pintura y, siglos antes, a Dante, cuyos versos dedicados a su visión de la Trinidad, a la que también llama “la Divina Esencia”, sirven para cerrar este capítulo²⁰²:

“Por la intensidad del vivo rayo que soporté sin cegar, creo que me habría perdido, si hubiera separado de él mis ojos ... Creo que vi la forma universal de este nudo, porque recordando estas cosas, me siento poseído de mayor alegría...

En la profunda y clara substancia de la alta luz se me aparecieron tres círculos de tres colores y de una sola dimensión: el uno parecía reflejado por otro como un Iris por otro Iris, y el tercero parecía fuego procedente de ambos por igual...

¡Oh, luz eterna, que en ti solamente resides, que sola te comprendes, y que siendo por ti a la vez inteligente y entendida, te amas y te complaces en ti misma!. Aquel de tus círculos, que parecía proceder de ti como el rayo reflejado procede del rayo directo, cuando mis ojos lo contemplaron en torno, parecióme que dentro de sí con su propio color representaba nuestra efigie, por lo cual mi vista estaba fija atentamente en él”²⁰³.

²⁰² Dante está en el Paraíso donde pide a san Bernardo que le permita ver a Dios.

²⁰³ *La Divina Comedia*. Canto XXXIII.

NUESTRA SEÑORA DE VALVANERA (ermita de San Antón, Burgo de Osma)
h. 1730



Nuestra Señora de Valvanera

Óleo sobre lienzo (106 x 83 cm.), se expone en la ermita de San Antón, la cual se ubica dentro de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, del Burgo de Osma. Hasta hace unos años, la pintura se encontraba en la nave de la iglesia, en el lado del evangelio, haciendo pendant con otra -dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe de México- situada en el lado de la epístola, habiéndose trasladado ambas al presbiterio, donde se encuentran en la actualidad.



Nuestra Señora de Guadalupe (anónima)

Pensamos que la razón por la que ambas pinturas están emparejadas estriba en que el obispo Yáñez Barnuevo fue un gran devoto de Nuestra Señora de Valvanera, en cuya abadía profesó como monje y a cuya Congregación madrileña perteneció, por lo que no sería extraño que entre sus bienes estuviese esta obra y, por

lo que respecta a Nuestra Señora de Guadalupe²⁰⁴, fray José Yáñez Barnuevo continuó el proceso iniciado por su predecesor, el obispo Jacinto Valledor y Presno, para la canonización de san Juan de Palafox, quien fue obispo de Osma y de Puebla de los Ángeles (México), por lo que también parece lógico que existiese un lienzo con esta advocación en el obispado, siendo su tamaño un poco mayor que la de Nuestra Señora de Valvanera (115 x 90 cm.).

Desde el punto de vista iconográfico, la obra no presenta ninguna peculiaridad. Son muchos los ejemplos de que disponemos de estampas y lienzos dedicados a la patrona de La Rioja; los más recientes nos muestran la talla tal como se encuentra en la actualidad, es decir, sin vestir, pero los que conocemos de los siglos XVII y XVIII la representan como debía de estar en su camarín, es decir, vestida, coronada y con rostrillo, de forma semejante al de tantas imágenes marianas de este momento como, por ejemplo, Nuestra Señora de la Vega de Haro, cuya estampa, dibujada por Zorrilla, estudiaremos en esta misma década.

Dentro de estos últimos, podríamos distinguir dos grupos, en el primero encontramos únicamente la figura de Nuestra Señora de Valvanera, con el Niño en brazos, ante un árbol hueco que le sirve de trono -del que asoma la cabeza de un águila-, levantada sobre un pedestal decorado con castillos y leones y con unas abejas revoloteando en torno suyo, tal como vemos en la estampa grabada por Gregorio Fossman en Madrid en 1699 y en la anónima (303 x 207 mm), que abre el *Libro primero de acuerdos* de la congregación madrileña (1723-1746) que suponemos deriva de la lámina que tenía fray José Yáñez Barnuevo en el convento de San Martín y que había cedido a la Congregación, encargándole a Diego Martínez Abad la impresión de 300 estampas en dicho año de 1723²⁰⁵.



Nª Sª de Valvanera (G. Fossman, 1699)



Nª Sª de Valvanera (Anónima)

²⁰⁴ Al presentar un estilo diferente al realizado por Zorrilla, con un colorido plano y figuras muy perfiladas, no la hemos incluido en su catálogo.

²⁰⁵ A.P.SG.: *Libro primero de acuerdos de la congregación de Nuestra Señora de Valvanera 1723-1746*, 39. Junta del 22 de agosto de 1723.

En el segundo, la representación tiene más detalles, como el manantial que brota junto al árbol, que al pie de la Virgen aparezca un cofrecillo abierto del que salen unas alhajas y, al fondo, la aparición de un ángel a un personaje. En ambos casos, la posición del Niño es complicada, pues mientras su cuerpo se inclina hacia la derecha, sin embargo los brazos y cabeza se dirigen hacia la izquierda. Dentro de este grupo de estampas encontramos la que abre el *Libro segundo de acuerdos* de la congregación madrileña, firmada por Arnoldus van Westerhout en Roma, sin fechar, pero anterior a 1727²⁰⁶ (325 x 185mm)²⁰⁷, siendo éste el modelo más repetido, como, por ejemplo, por Bartolomé Vázquez en 1792 (470 x 263 mm.)²⁰⁸, que sirve de frontispicio al *Libro tercero de acuerdos*.



Nª Sª de Valvanera (A. van Westerhout)



Nª Sª de Valvanera (B. Vázquez, 1792)

Como vemos, tanto esta última estampa como la pintura estudiada recogen diversos elementos tomados de la leyenda de la aparición de la sagrada imagen; según esta narración, un ladrón arrepentido, de nombre Munio o Nuño²⁰⁹ que se había retirado en penitencia a la cueva de Trombalos, cercana a la villa riojana de

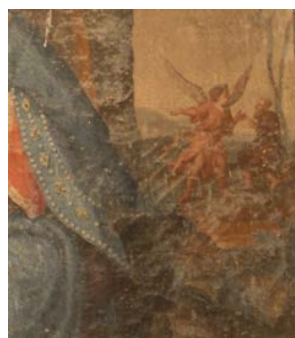
²⁰⁶ En la junta de la Congregación del 29 de diciembre de 1726 se dió cuenta de que se habían agotado las estampas editadas en 1723, acordándose solicitar a los monjes benedictinos la lámina que obraba en su poder. Sin embargo, el 31 de agosto de 1727 se informaba de que no la habían pedido prestada por haberse recibido de Roma una diferente, cuya impresión ya estaba hecha el 9 de febrero de 1728, haciéndose una nueva edición en 1732 (Ibidem, 68v, 75v-76. Juntas del 29 de diciembre de 1726, 31 de agosto de 1727, 9 de febrero de 1728 y 20 de marzo de 1732). En realidad, existieron dos láminas, prácticamente idénticas, pero de distintos tamaños: la grande es la que abre el *Libro segundo de acuerdos* de la Congregación, mientras que la pequeña sirve de frontispicio al *Libro de asiento de los congregantes* (170x130).

²⁰⁷ Las medidas son aproximadas, pues el ejemplar de que disponemos está recortado.

²⁰⁸ Existe copia en el Museo Municipal, nº inventario 14.912.

²⁰⁹ La época en que tiene lugar el descubrimiento de la imagen varía según los cronistas. Para el padre Rubio tiene lugar hacia el año 300, durante la persecución de Diocleciano; para Juan Villafañe, durante la invasión árabe.

Anguiano, recibió el aviso de un ángel para que localizase este “hermoso simulacro de la Reyna de los Cielos”²¹⁰ que se encontraba en el tronco hueco de un roble, de cuya raíz “nace una Fuente cristalina, y en el hueco de su tronco hace enjambre un exercito de Avejas”²¹¹.



Nuestra Señora de Valvanera (detalles)

Tras recuperar la imagen, y llevarla a una cueva para su veneración (la actual ermita del Crucifijo), el ángel volvió a aparecerse a Nuño, como vemos en el detalle anterior, para avisarle de que volviese a registrar el roble, pues “aun guardaba en sus senos otras preciosidades”²¹². Por este motivo, a los pies de la Virgen es frecuente que aparezca un pequeño joyero abierto, repleto de alhajas, alguna de las cuales cuelga de sus bordes o, incluso, aparece caída en el suelo. La interpretación de este objeto es controvertida, en la mayoría de los casos se indica que se trata de la urna que Nuño recuperó del interior del roble pero, en nuestra opinión, quizá haga alusión a su arrepentimiento por haber sido “ladron Vandolero, y salteador de Caminos”²¹³, máxime porque según los cronistas, lo que contenía el cofrecillo eran reliquias²¹⁴, concretamente “un pedazo de la Cruz, en que Christo redimio al linage humano. Un trozo de la Mesa, en que Christo instituyo el augusto Sacramento de el Altar, y ceno con sus Discipulos. Cabellos de la Cabeza de Maria Santissima, y leche virginal de sus sagrados pechos”²¹⁵.

²¹⁰ RUBIO, fray Benito: *Historia del Venerable y antiquísimo Santuario de Nuestra Señora de Valvanera en la provincia de La Rioja*. Francisco Delgado, Logroño 1761, 34.

²¹¹ Ibidem, 33-34. Ante el deterioro de la pintura, las abejas son difíciles de apreciar en las fotografías de que disponemos.

²¹² Ibidem, 37. Como la primera aparición tuvo lugar dentro de la cueva, y aquí la escena se desarrolla en el exterior, optamos por considerar que se trata de la segunda.

²¹³ Ibidem, 28.

²¹⁴ VILLAFAÑE, Juan: *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reyna de los cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de España*. Eugenio García, Salamanca 1726, 550.

²¹⁵ RUBIO, fray Benito: *Op.cit.*, 37.



Nuestra Señora de Valvanera (detalles)

Asimismo, vemos cómo la Virgen aparece entronizada, sobre un pedestal adornado con castillos y leones y que, por debajo de su brazo izquierdo asoma la cabeza de un águila negra, justificado porque el trono en que se asienta estaba formado por “quatro Aguilas Imperiales, cuyo color es negro. Una Aguila descubre el pico, y la cabeza al lado izquierdo; las demas todas se cubren con el sagrado vulto”²¹⁶. En cuanto a la representación de las sagradas imágenes, el pintor se ajusta a cómo debía de encontrarse la talla en el altar de la abadía de Valvanera, pues llevaba “vestidos de seda, de oro, y plata, para dar algun desahogo a la devocion, que quiere verla vestida a sus expensas”²¹⁷; la Virgen viste una túnica azul, con una capa de grandes mangas que casi llegan al suelo, como las de las cogollas benedictinas, abrochada al cuello con un remate que semeja un collar, bajo la que lleva otra túnica de color rojizo, todo ello ribeteado con “una especie de botones hechos en la misma talla como de engastadas piedras, y lo mismo la tunica por el ruedo, y las costuras”²¹⁸, asomando por debajo del vestido “las dos puntas de el calzado sin exceder una de otra”²¹⁹, mientras que el Niño lleva un vestido rosa, sobre el que porta una capilla semejante a la de su Madre. Ambos cubren sus cabezas con sendas coronas y la Virgen, además, un rico rostrillo, adornado todo ello con esmeraldas.

El Niño levanta su mano derecha en actitud de bendecir y la Virgen, mientras presenta con la izquierda un corazón del que brotan unas florecillas, sujeta con el brazo derecho a su Hijo, juntándose su mano con la del Niño, dando la impresión de que entre ambos sostienen un libro en el que vemos una inscripción que parece justificar su extraña posición: “*BOLBIO EL ROSTRO POR NO BER VN SACRILEGIO*”, que también aparece en la talla del altar del monasterio, haciendo referencia al cometido por una joven pareja dentro del santuario. No obstante, autores recientes han cuestionado este hecho y, basándose en que las citadas palabras

²¹⁶ Ibidem, 41.

²¹⁷ Ibidem, 42.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

son posteriores a la talla porque en origen sólo había trazos simulados²²⁰, apuntan que la razón por la que el Niño se vuelve hacia el lado de la epístola enseñando el libro abierto se debe a que “la lección versa sobre las enseñanzas del Antiguo Testamento y muy en concreto sobre las profecías mesiánicas de este libro”²²¹.



Nuestra Señora de Valvanera (detalles)

Desde el punto de vista estilístico, la obra se ajusta a lo realizado por Zorrilla en estos momentos. Poco podía innovar en cuanto a la composición, pues sin duda tendría que ceñirse a repetir la divulgada a través de estampas -recordemos que el obispo de Osma era el propietario de una de las láminas que sirvió para su impresión-, pero, en cambio, desde el punto de vista cromático, la obra es de una gran riqueza, jugando con los matices creados por efectos de la luz, logrado con unas pinceladas en tonos más claros, muy sueltas y ligeras, y combinando partes más perfiladas -las figuras de la Virgen y el Niño- con otras más emborronadas, como las escenas del fondo o elementos secundarios, hojas, fuente, etc., en donde el dibujo parece perderse, y no quedar más que una mancha de color.

OBRAS REALIZADAS PARA EL OBISPO DE MONDOÑEDO



Escudo del obispo de Mondoñedo (Palacio de Masma)

²²⁰ ABAD LEON, Felipe: *Guía para visitar los santuarios marianos de La Rioja*. Encuentro, Madrid 1990, 55.

²²¹ GONZÁLEZ BLANCO, A. y CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: “La imagen de la Virgen de Valvanera. Aproximación a su iconografía”. *II Coloquio sobre historia de La Rioja*. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1996, III, 48.

Al igual que en el caso anterior, el certificado expedido por el abad del monasterio de San Martín no indicaba el nombre del prelado; sin embargo, no albergamos ninguna duda de que se trata de fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, quien detentó la diócesis entre 1728 y 1751²²², de cuya biografía se han ocupado diversos estudiosos²²³ y a quien, afortunadamente, podemos poner rostro:



Fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor

Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor era hijo de Diego Sarmiento de Sotomayor, señor de Petán, y de Antonia Sotelo Priego de Montaos, y fue bautizado el 26 de junio de 1683 en la parroquia de San Jorge de Ribadetea, hoy concejo de Pontearreas, en el obispado de Tuy; aunque el padre Flórez afirma que nació en Redondela²²⁴ el 16 de abril de 1683, en nuestra opinión se trata de un error del

²²² La relación de los prelados que ocuparon la diócesis de Mondoñedo en la primera mitad del siglo XVIII es la siguiente: Manuel Navarrete Ladrón de Guevara (1699-1705), Juan Muñoz y Salcedo (1705-1728) y Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor (1728-1751).

²²³ Las noticias se han tomado de VILLAAMIL Y SAAVEDRA, Francisco: *Noticias de la santa iglesia de Mondoñedo* (B.N.: Mss. 5928, s/d, la última noticia “este año de 1763”); FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico historico de la iglesia de España. T.XVIII (de las iglesias Britoniense y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo)*. Antonio Marín, Madrid 1764; SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Los obispos de Mondoñedo*. Soto Freire, Lugo 1854; LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo: *Del obispado de Mondoñedo*. S/e, Mondoñedo 1911-1913; RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel: *Episcopado gallego a la luz de documentos romanos*. C.S.I.C. Madrid 1946; ARIAS, Plácido: *Op.cit.*; ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*; MAYÁN FERNÁNDEZ, Francisco: *Historia de Mondoñedo*. Diputación de Lugo, Lugo 1994; PÉREZ LÓPEZ, Segundo: “La diócesis de Mondoñedo en el siglo XVIII vista por sus obispos”. *I Congreso de patrimonio da Diócesis de Mondoñedo: El legado cultural de la iglesia Mindoniense*. Universidade da Coruña, A Coruña 2000 y CAL PARDO, Enrique: *Episcopologio mindoniense*. Publicaciones de estudios mindonienses, Mondoñedo-Ferrol 2003.

²²⁴ La partida de defunción también indica que había nacido en Redondela; la discrepancia puede estar justificada porque en aquel momento la parroquia de Ribadetea pertenecía al concejo de Redondela.

erudito, y que debió de nacer el 24 de junio, lo que justifica que en su testamento declare que su santo patrono titular era san Juan Bautista²²⁵, siendo bautizado dos días más tarde.

De noble cuna, perteneció a la ilustre casa de los señores de Petán y, a decir del benedictino fray Luis del Saz, los progenitores de don Antonio Sarmiento “ascienden por linea de Varon hasta Don Ramiro III de Leon, y en adelante hasta Don Pedro, Duque de Cantabria”²²⁶.

Entre 1698 y 1701 profesó en el monasterio benedictino de San Julián y Santa Basilisa de Samos (Lugo)²²⁷, recibiendo la cogulla de manos del padre fray José de Laguna. Tras hacer el noviciado, en 1711 se ordenó como presbítero, realizando estudios de Teología en el colegio de Eslonza, siendo pasante en el convento de San Esteban de Rivas del Sil, profesor de Filosofía en San Andrés de Espinareda (1713-1716) y de Teología moral en el de Montserrat de Madrid (1716-1717), regresando al monasterio de Samos, donde detentó el cargo de abad entre 1717 y 1721, adquiriéndose durante su mandato 600 volúmenes para la biblioteca monacal²²⁸, claro ejemplo de su erudición, que justifica que cuando fray Luis Saz le dedicó su *Chronica de España emilianense* en 1724, afirmó que le ofrecía su libro “no para que se aprecie por diversion de mi estudio, que mirado à estos visos, solo puede servir de estorvo en la librería de V. Rma. que su aficion ha formado tan selecta, como puede desear el anhelo de un Sabio Theologo Docmatico, apreciar el Mystico, estimar el Escolastico, venerar la Historia, solicitar la inteligencia de varias lenguas, apetecer el gusto de un discreto Politico Christiano”²²⁹.

²²⁵ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 61.

²²⁶ SAZ, fray Luis del: *Chronica de España emilianense*. S/e, Madrid 1724. Incluye el árbol genealógico de fray Antonio Sarmiento -a la sazón general de la Congregación, a quien está dedicado el libro- que, en sus primeros niveles es el siguiente: Era hijo de “Don Diego Sarmiento, V. Señor de la Jurisdiccion de Petàn, Valle de las Hachas y Fortaleza de Trasdeza, y Doña Antonia Maria Sotelo, Prego de Montaos, de las ilustres Familias de los Sotelos, Pregos, y Pazos de Probèn, y Patrona del Monasterio de Religiosas de la villa de Redondela.

Abuelos, Don Francisco Sarmiento, IV. Señor de Petàn, y Valle de las Hachas, y Doña Ana Abraldes, Señora de la Fortaleza de Trasdeza, y de los Portazgos del Foxo de Deza, de la Casa de Abraldes, y Señores de Guimarey.

Bisabuelos, Don Luis Sarmiento, III. Señor del Palacio, Jurisdiccion de Petàn, y Valle de las Hachas, y Doña Constança Ozores, de la Casa de los Condes de Amarante, Marqueses de San Miguèl, Señores de Teanes, por quien recayò en la Casa de V. Rma. el Señorío de Alcabra, y Jurisdiccion de Corçanes” IV-2.

²²⁷ Tampoco hay seguridad en cuándo profesó: Francisco Villaamil (*Op.cit.*, 106) dice que lo hizo con 16 años, Plácido Arias (*Op.cit.*, 254), que antes de cumplir los 15 y Ernesto Zaragoza (1976: *Op.cit.*) da la fecha de 1701. El padre Flórez (*Op.cit.*, 277) sólo indica que “de niño tomó el Habito del Patriarca San Benito en el Real de Samos”.

²²⁸ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Abadologio benedictino Gallego (S. XVI-XIX). *Studia Monastica* nº 27 (1985), 114.

²²⁹ SAZ, Fray Luis del. *Op.cit.*, s/f.

El 25 de junio de 1721 regresó a Madrid, esta vez al monasterio de San Martín, ejerciendo los cargos de examinador sinodal del arzobispado de Toledo y teólogo de la real y suprema Junta de la Inmaculada Concepción, siendo nombrado ese mismo año general de la Congregación para el cuatrienio 1721-1725, periodo en que se resolvió la contienda mantenida sobre el sistema de elección de los generales. Tras cerrar su mandato, fue nombrado definidor mayor. El 20 de mayo de 1725, en la iglesia del monasterio madrileño, bautizó a María Ana Josefa Joaquina, hija póstuma de José Manuel Sarmiento de Sotomayor e Isasi (marqués del Sobroso) y María Fernández de Córdoba y Figueroa, con quienes sin duda estaba emparentado²³⁰.

El 25 de abril de 1727 el rey Felipe V “conocedor de las excelentes cualidades del ex general benedictino lo presentó para ocupar la sede episcopal de Jaca”²³¹, vacante tras el fallecimiento del obispo Miguel Estela y un mes más tarde, el 25 de mayo, se protocolizó el juramento del “reverentísimo padre maestro frai Antonio Sarmiento, electo obispo de Jaca”²³².

Al igual que recogimos al hablar del obispo de Osma, tras ser elegido obispo y para dar cumplimiento a lo establecido en las Constituciones de la Orden, se procedió a inventariar sus bienes, así de dinero como de “las demás alajas de pinturas, madera, platta labrada y otras cosas que ha y tiene para su cómoda abittazión y asisttenzia personal, dando expezífico valor a cada una en que asimismo se nominan por menor, mill y duzienttos cuerpos de libros”²³³ y el 29 de marzo de 1728 otorgó una escritura por la que se obligaba a devolver al monasterio de Samos, cuando éste se lo reclamase, los 1.200 libros que le había dejado de su biblioteca, así como a pagar, antes del mes de marzo de 1736, la cantidad de 134.938 reales de vellón (78.964 reales que le habían prestado para pagar el coste de las bulas, 28.806 reales en que se tasaron las alhajas, y 27.168 reales que tenía en efectivo cuando le fue conferido el obispado). Lamentablemente, al igual que sucedió con fray José Yáñez, tampoco aquí se inserta el documento de la tasación, que nos hubiera permitido conocer de qué pinturas disponía y quién fue la persona encargada de valorarlas. Por parte del monasterio de Samos firmó el documento el padre

²³⁰ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de bautismos 1722-1726*, 496. Tenían su domicilio en la calle de la Flor, al igual que su hermano José Francisco Sarmiento de Sotomayor e Isasi, casado con María Leonor Dávila López Zúñiga, condesa de Salvatierra (ibidem, 127).

Asimismo, una persona llamada Diego José Sarmiento de Sotomayor, hijo primogénito de Diego Sarmiento de Sotomayor, señor de Petan, residía en septiembre de 1741 en Madrid, donde se casó con María Teresa Fernández Andrade, marquesa de Villel, otorgando el 20 de noviembre de ese año un poder a favor de su padre. Suponemos que se trata del sobrino del obispo (A.H.P.: Protocolos 14857 (Eugenio Martínez Noguerol), 147 y 17086 (Antonio Hernández), 550).

²³¹ ARIAS, Plácido: *Op.cit.*, 256.

²³² A.H.P.: Protocolo 14437 (Antonio Pérez), 616r-616v.

²³³ A.H.P.: Protocolo 15159 (Pedro del Campillo), 287-294v.

predicador fray Antonio Benito de Ribera²³⁴, sacristán del convento de San Martín de Madrid, a quien la citada comunidad había otorgado poderes el 6 de junio y el 15 de julio de 1727²³⁵.

Sin embargo, las discrepancias entre las Cortes española y romana sobre que “los Obispos no fuesen consagrados sino por sus propios Metropolitanos”²³⁶ demoró el proceso hasta el 5 de abril de 1728, cuando don Juan de Camargo, consejero de Estado e Inquisidor General, ofició la ceremonia de consagración en el monasterio de San Martín de Madrid.

En fecha que no podemos precisar, fray Antonio Sarmiento acudió a Aranjuez, al besamano en aceptación al obispado de Jaca, coincidiendo allí con Juan José de Salazar y Hontiveros, presbítero beneficiado del obispado de Calahorra, a quien invitó a comer y, aunque el encuentro no fue posible, el invitado nos ha dejado esta deliciosa décima:

“No comer con vos lo siento,
desgracia de mi destino;
pues me gvsta el noble vino,
que me ofrece tal *Sarmiento*:
pero el parabien atento
te dà mi afecto sin treta,
que aunque tu ciencia discreta
esta Mytra mereciò,
sin Mytra te quiero yo,
pero con vna virreta”²³⁷.

El 26 de mayo de 1728 salió para tomar posesión de su obispado, pero al llegar a Alcalá de Henares sufrió un ataque de reúma que le obligó a detenerse y, como los médicos le “pronosticaron corta vida en Jaca por lo frío de aquel clima”²³⁸, el Rey le dio a elegir entre las sedes episcopales de Astorga, Orense y Mondoñedo,

²³⁴ Fray Antonio Benito de Ribera fue posteriormente rector del hospital de la Buena Dicha, siendo apoderado por el obispo de Mondoñedo en 1733 (A.H.P.Lu.: Protocolo 07040-01 (Juan Varela), 352), regresando al monasterio de Samos, donde había profesado y del que fue abad cuando el 2 de febrero de 1734 otorgó un poder para la reclamación de una deuda contraída por Diego Sarmiento de Sotomayor, el hermano del obispo (A.H.P.Lu.: Protocolo 05247-7 (José Nodal), 7).

²³⁵ A.H.P.Lu.: Protocolo 05246 (José Nodal), 28 y 32

²³⁶ FLÓREZ, fray Enrique: *Op.cit.*, 277.

²³⁷ SALAZAR Y HONTIVEROS, Juan José de: *Poesías varias en todo género de assumptos, y metros, con vn epílogo al fin de noticias y puntos historiales sobre la provincia de La Rioja, y sucesos de España, con la chronología de sus Reyes, hasta nuestro D. Phelipe Quinto*. Imprenta de Música, Madrid s/f, 103.

²³⁸ FLÓREZ, fray Enrique: *Op.cit.*, 277

prefiriendo esta última “por adaptarse más á su complexion la suavidad del clima, y temperamento”²³⁹.

El 21 de julio de 1728, todavía denominándose obispo de Jaca, envió una comunicación al cabildo mindoniense notificándoles su presentación por parte del monarca para hacerse cargo de ese obispado, si bien el proceso para su nombramiento fue iniciado por el nuncio Alejandro Aldobrandini el 27 de julio, cerrándose el 5 de agosto, fecha en que hizo profesión de fe, remitiéndose dos días después los despachos para Roma.

El 20 de septiembre de 1728 el consistorio romano confirmó el nombramiento, extendiéndose las bulas y absolviéndole de su vínculo con Jaca, por lo que el 27 de octubre, fray Antonio Sarmiento apoderó a Pedro Benito Osorio y a Antonio de Quirós Osorio y Mantilla (deán y canónigo doctoral de la catedral de Mondoñedo, respectivamente) para que tomaran posesión del Obispado, siendo este último el encargado de hacerlo, el 8 de noviembre²⁴⁰.

Dos días más tarde, el Cabildo nombró las autoridades que debían salir a recibirlo, pero la llegada del Obispo se demoró unos meses, sin que haya certeza de cuándo se produjo pues las actas del Cabildo no recogen el evento, aunque sí se sabe que el 11 mayo de 1729 todavía no había tenido lugar la entrada en la ciudad. El padre Flórez afirma que fue el 25 de junio de 1729 y si, como parece, lo hizo de incógnito, el hecho marcaría un precedente de las difíciles relaciones que mantuvo tanto con el Cabildo como con el Concejo, pues el ceremonial de entrada de los obispos no era algo meramente protocolario sino que tenía como función “subrayar y establecer de forma pública y notoria su jurisdicción y privilegios ante otras instituciones y el pueblo en general”²⁴¹. En cualquier caso, hasta el día 29 de junio no juró sus fueros y privilegios, recibiendo del Concejo la posesión temporal de la ciudad en la rúa de la Fuente²⁴².

Durante el tiempo que duró su obispado, nació la costumbre de realizar la ofrenda al apóstol Santiago²⁴³, en el año jubilar de 1734, cuando la llevó a cabo en nombre del Príncipe de Asturias. Asimismo, recogiendo quizá la influencia de los padres Mecolaeta y Martín Sarmiento, con quienes había coincidido en el monasterio de San Martín, se preocupó de que los libros de las parroquias de su diócesis estuviesen correctamente redactados y conservados y “deseoso de contribuir a la gran obra de los benedictinos de la Congregación de San Mauro, mandó que cada monasterio redactara un resumen de los hechos más importantes: el llamado

²³⁹ VILLAAMIL Y SAAVEDRA, Francisco: *Op.cit.*, 106.

²⁴⁰ A.C.Mo.: *Actas capitulares 1725-1734*, cabildo extraordinario del 8 de noviembre de 1728.

²⁴¹ LÓPEZ, Roberto J.: “Elementos simbólicos del poder temporal del episcopado gallego en el siglo XVIII: las entradas solemnes”. TORRIONE, Margarita: *Op.cit.*, 40.

²⁴² MAYAN FERNANDEZ, Francisco: *Op.cit.*, 73.

²⁴³ ARIAS, Plácido: *Op.cit.*, 260.

Monasticon Hispanum, actualmente en la Biblioteca Nacional de París”²⁴⁴; es igualmente notorio su interés por la formación de los eclesiásticos de él dependientes²⁴⁵, para lo cual multiplicó las visitas pastorales, en cumplimiento a lo establecido en la instrucción *Summus Pontifex*, promulgada por Benedicto XIII en 1725.

Asimismo, continuó la labor de enriquecimiento y mejora de la ciudad iniciada por sus predecesores, llegándose a afirmar “que fué para Mondoñedo como el Papa Julio II para Roma, o como el Rey Carlos III lo fué para Madrid”²⁴⁶, multiplicándose los encargos a canteros, tallistas, doradores y plateros, no sólo locales sino que “de los talleres de la Corte llegaban ternos bordados y ricas telas recamadas de oro”²⁴⁷, patrocinando un buen número de empresas artísticas, recogidas por sus biógrafos, de las que nos ocuparemos más adelante.

Ello no impidió, sin embargo, los frecuentes enfrentamientos que mantuvo con el Concejo de Mondoñedo, por el nombramiento de alcaldes²⁴⁸ y sobre cómo debían situarse sus familiares en la capilla mayor; con el Cabildo, por la realización de las oposiciones de oficio y por la prisión de prebendados, llegando a su cota más alta por el pleito de los arcedianos en 1743²⁴⁹ y con el Rey, por los aranceles, que consideraba excesivos, pugnas en las que, quizá, influyese su carácter “recto y enérgico, muy celoso de sus derechos tanto episcopales como señoriales”²⁵⁰.

Bien pudiera ser que los deseos de evitar discusiones le impulsaran a adquirir unos terrenos en San Andrés de Masma, a media legua de Mondoñedo y construir en ellos el palacio del Buen Aire, donde ya residía en julio de 1736, aunque las razones aducidas fueron que “la ymtemperie de el clima de esta ciudad y la situación en que se halla el Palacio episcopal de ella era mui contrario a mi salud, por estar en lo más vajo, y circundada por todas partes de montes ásperos y desapacibles”²⁵¹. En cualquier caso, la tensión llegó a su cota máxima en 1743 en que llegó a presentar la renuncia al obispado²⁵².

A los títulos recibidos se sumó el de vicario general del Departamento de Marina del Ferrol, tras el nombramiento hecho por el rey Felipe V el 24 de octubre

²⁴⁴ PORTILLA, Pedro: *El monasterio de Samos*. Everest, Leon 1984.

²⁴⁵ FLÓREZ, fray Enrique: *Op.cit.* 277.

²⁴⁶ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La catedral y el museo de Mondoñedo*. Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, Mondoñedo 1970, 15.

²⁴⁷ *Ibidem*, 16.

²⁴⁸ A.H.P.Lu.: Protocolo (08175) Miguel Antonio Vizoso, 1 (documento de 4 de enero de 1736).

²⁴⁹ El litigio venía de años atrás, pues el 9 de enero de 1731 el arcediano Diego Joaquín Osorio y Omaña otorgó un poder para que le representen ante el Nuncio porque el Obispo lo había encarcelado (A.H.P.Lu.: Protocolo 08155-08 (Juan Antonio Durán Saavedra), s/f.

²⁵⁰ ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Op.cit.*, 312.

²⁵¹ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 68v.

²⁵² ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, 110.

de 1736, cargo que ocupó hasta su muerte el 18 de octubre de 1751, acaecida en el palacio del Buen Aire, si bien su cuerpo se llevó al palacio episcopal de Mondoñedo, exponiéndose el cadáver desde la noche del 18 hasta la mañana del día 20 en que se le llevó al santuario de Nuestra Señora de los Remedios donde fue enterrado.

"En diez y ocho de octubre de mil setecientos y cinquenta y uno, murió en su quinta de Buen Aire entre ocho y nueve de la mañana, el ilustrísimo señor don fray Antonio Alexandro Sarmiento de Sotomaior, obispo y señor desta ciudad de Mondoñedo, de el Consexo de su Magestad, vicario general de Marina de las costas de Galicia y Asturias, general que ha sido de la religión de san Benito y abbad de el real monasterio de Samos, donde era hijo, siendo natural deste reyno de Galicia de la villa de Redondela y de la ilustre casa de Petán"²⁵³.

Tras haber obtenido la licencia preceptiva, concedida por Clemente XII el 19 de mayo de 1739, había otorgado testamento cerrado ante el escribano Juan Varela, con fecha 23 de enero de 1743, modificado por un codicilo cerrado de 6 de abril de 1744, pero ambos los recogió posteriormente para redactar nuevos documentos ante el escribano Baltasar Sanjurjo Montenegro: el testamento, de fecha 12 de diciembre de 1745²⁵⁴, y codicilos de 3 de febrero y 23 de diciembre de 1746, 13 de mayo y 11 de julio de 1750, este último realizado "porque con la variación de los tiempos se mudan también algunas circunstancias"²⁵⁵ y el 12 de octubre de 1751, otorgado por encontrarse "enfermo y postrado en cama, aunque en todo su entendimiento y juicio".

Poco después de redactar este último documento, el 18 de octubre de 1751, fallecía fray Antonio Sarmiento de Sotomayor, procediéndose a su solemne apertura el mismo día de su muerte a petición de sus albaceas testamentarios, don Juan Francisco de León Osorio (penitenciario de la santa iglesia de Mondoñedo) y Domingo Matía y Roca (mayordomo del Obispo).

Lo primero que llama la atención en su testamento es el interés y minuciosidad con que el Obispo hizo declaración de su fe y confesión de sus culpas²⁵⁶, pidiendo ser enterrado "con una vil mortaja, y con las sagradas vestiduras más humildes, y viejas que se hallaren, y sepultadas dentro de la capilla de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios"²⁵⁷ humildad que no sólo se refiere a cómo quería ir vestido en su entierro, sino que, además "mando, y es mi voluntad determinada que en la losa de ella, pared ymmediata, ni otra parte, que no se ponga por ningún motivo ynscripcion, título, epitafio ni otra señal alguna por donde se conozca, y evidencie en lo presente, ni futuro, que allí se halla sepultado mi

²⁵³ A.D.Mo.: Documentos de Mondoñedo. Parroquia de Santiago. *Libro de difuntos 1746-1753*, 201-203.

²⁵⁴ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 55-99.

²⁵⁵ Ibidem, 74.

²⁵⁶ Ibidem, desde el folio 55 al 62.

²⁵⁷ Ibidem, 62.

cadáver, y si alguno contraviniera a esta mi disposición, con toda mi potestad desde ahora para entonces le echo mi maldición por no ser justo que quede memoria de un obispo tan yndigno como yo [...] y] que no se predique el sermón que en semejantes funciones de prelados se estila, ni lo permitan dichos mis venerables hermanos deán y Cabildo, vajo mi bendición y maldición”²⁵⁸.

No obstante sus amenazas, su rotundo mandato no fue cumplido ya que en 1759 se hizo un suntuoso sarcófago para contener sus restos, con una estatua orante mirando hacia el altar mayor, en el que se grabó la inscripción *Hac pius & prudens Sarmentus clauditu expectans gestis praemia digna suis* y, además, se puso una lápida junto a su sepultura en la que puede leerse:

“En Xenodochium, Templum, cum Carcere, Fontem / munera sunt nostri Praesulis, atque Patris.

Sic Sarmentus opes acceptas optimus, urbi /nostae, pauperibus reddidit, atque Deo”.

Aunque pueda resultar chocante que se contrariase de forma tan evidente la voluntad del finado, exponiéndose a ser malditos por ello, la decisión se ha visto como “un claro reconocimiento de la rectitud de sus intenciones y de las grandes obras que realizó en bien de la ciudad y de sus moradores”²⁵⁹.

Por otro lado, gracias a los diversos documentos testamentarios que nos han llegado, y pese a declarar que “ni como monge, ni como obispo, tengo ni posseo vienes algunos en que tenga arbitrio para testar”²⁶⁰, tenemos información precisa de varios de los proyectos artísticos y constructivos por él alentados, además de legados en dinero a sus ayudantes y criados, así como para el mantenimiento de lámparas, ayudas a diversos conventos y parroquias de su diócesis, dotaciones para mujeres pobres, etc., que se sintetizan de la siguiente forma:

Empresas constructivas:

- Reedificación de las iglesias parroquiales de Mosteiro, en el condado de Santa Marta^{*261} y de San Andrés de Masma²⁶².

- Palacio del Buen Aire, en Masma y Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en Mondoñedo, de los que nos ocuparemos más pormenorizadamente.

²⁵⁸ Ibidem, 62-62v.

²⁵⁹ ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Op.cit.*, 313.

²⁶⁰ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 55v.

²⁶¹ Los legados señalados con un asterisco (*) corresponden a los realizados en el testamento de 1743; con dos (**) a los del testamento de 1745 y a los marcados con tres (***) a los del codicilo de 23 de diciembre de 1746.

²⁶² SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Op.cit.*, 104.

- Hospital. En el primer testamento destinó a este fin 14.000 ducados, pareciéndole que la ubicación más adecuada era junto a la capilla de San Antonio, extramuros de Mondoñedo, por tener aires más puros, pero en diciembre de 1746 encargó que se hiciera en el campo de los Remedios frente a las cárceles; las obras comenzaron en vida del prelado, pues en 1751 ya estaban cubriendo aguas en el edificio.

- Dos cárceles, para que hombres y mujeres estuviesen separados, así como los seglares de los eclesiásticos, edificadas en el campo de los Remedios antes de diciembre 1746.

- Dos archivos, uno para los papeles de la dignidad y otro para los del obispado, “con bóvedas de rajuela de suerte que puedan librarse de algún incendio aunque le aiga”^{263***}, claro ejemplo de que compartía con los padres Mecoleta y Martín Sarmiento su preocupación por la conservación de los documentos, así como por la organización de los archivos.

Retablos:

- Traslado del antiguo retablo de los Remedios a la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Andrés de Masma*.

- Retablo de la iglesia de San Payo de los Freires, en la feligresía de San Sebastián de los Devesos, condado de Santa Marta²⁶⁴.

- Retablos churriguerescos de Santo Domingo, para la iglesia de Santa Marta de Ortigueira²⁶⁵.

- Retablo de Nuestra Señora de los Remedios*, del que daremos más detalles al hablar del Santuario.

Ornamentos sagrados y pinturas:

- Para la iglesia de San Andres de Masma “un terno entero de persiana de seda o damasco, color o fondo blanco con cenefas encarnadas, echo de nuevo con sus guarniciones y aforros, compuesto de capa, casulla, dalmáticas, frontal para el altar maior, paño de atril y de púlpito, y un dosel para quando se expone el santísimo sacramento”*, que ya estaba entregado al redactarse el testamento de 1745.

- Para la imagen de Nuestra Señora, en la capilla de San Payo de los Freires, en San Sebastián de los Devesos, un vestido de seda, con sus guarniciones**, que ya se había entregado en diciembre de 1746.

- Para la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, un vestido entero de tela de plata, con sus guarniciones correspondientes*, que también se había entregado en 1745.

- Para la catedral: “un terno entero con sus paños de púlpitos, todo ello de tela de oro, que tuvo de coste quinze mil reales de vellón, ocho paños de tapizería,

²⁶³ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 75.

²⁶⁴ FLÓREZ, fray Enrique: *Op.cit.*, 280 y SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Op.cit.*, 104.

²⁶⁵ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, 110.

tasados en seis mil reales; una escribanía de plata y dos retratos de nuestros Cathólicos Monarchas, uno y otro para servicio y adorno de la sala capitular”***; además,

- Objetos de plata para la capilla mayor y la sacristía**. En un primer momento, el Obispo había hecho “donación verbal a los expressados venerable Deán y Cabildo de ella, de diferentes alajas así de plata, como de pintura, y otros géneros con el fin de que se vendiesen” y que el resultado de la venta sirviese de ayuda de costa para la adquisición de cuatro hacheros de plata. No obstante, el dinero había sido utilizado para otros fines, por lo que en su testamento dejó una manda para que “se compren, y hagan de nuevo quatro hacheros de plata, cada uno de peso de trescientas honzas, dos medios hacheros para poner los cyriales, de peso cada uno de cien honzas, también de plata, que es lo que tenía ofrecido, los que ya se hallan encargados, y ajustada su hechura con Joseph de Castro, platero, vecino de esta ciudad”²⁶⁶, y que “se hagan para dicha santa Yglesia Cathedral dos atriles para missales, que asimismo sean de plata y cada uno de peso de cien honzas, se compren dos missales de cámara entera aforrados en terciopelo carmesí con cantoneras, escudos y broches de plata y que, asimismo, se haga una sacra, un evangelio de san Juan y el Psalmo Lababo, uno y otro también de plata de moderado peso, para lo qual y sus hechuras, según estoy informado, se necessitan cinquenta y quatro mil reales de vellón”, encargado todo ello a Valladolid²⁶⁷, estando acabado antes del 23 de diciembre de 1746, como consta en el codicilo de esta fecha.

- Otros objetos de plata: “seis candeleros, una cruz y un viril, todo de plata de el peso y tamaño de los modernos que tiene el Monasterio de Villanueva de Lorenzana, para que sirvan en el altar mayor de la Yglesia Cathedral”***, para los que destinó 14.000 reales en el codicilo de 1751, así como un “cáliz con algunas piedras, vinageras, platillo y campanilla, todo sobredorado”²⁶⁸.

- Monumento de perspectiva de Semana Santa para la catedral**.

Biblioteca

Legó al monasterio de San Julián de Samos, “todos los libros que por mí se hallaren a mi fallecimiento, así ympresos como manuscritos”**, si bien en el codicilo de 1751 se especifica que en la donación no se incluyen “sus Breviarios, Diurnos y más correspondiente al oficio Divino” que reservaba para el cuerpo de su herencia²⁶⁹.

Santuario de Nuestra Señora de los Remedios (Mondoñedo)

La devoción que el obispo Sarmiento sentía hacia la imagen de Nuestra Señora de los Remedios se hace patente por las tiernas palabras que le dedica en sus

²⁶⁶ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 64v.

²⁶⁷ Ibidem, 64v-65.

²⁶⁸ SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Op.cit.*, 103.

²⁶⁹ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 68v y 79.

testamentos; por ello, y en “reconocimiento a los especiales favores que debo a esta soberana Reyna”²⁷⁰ entre 1733 y 1738 demolió su capilla “que amenazaba ruina construyéndola de nuevo y haciéndola mayor y de mejor planta”²⁷¹, dirigiendo las obras fray Lorenzo de Santa Teresa²⁷².

Asimismo, costeó el nuevo retablo, “obra mui curiosa, y correspondiente á la grandeza de este devoto santuario”²⁷³, que ya estaba terminado cuando el Obispo redactó su testamento de 1745, en el que dejaba un legado de 25.000 reales para que se “pinte enteramente de oro sin que sobresalga fondo u otra pintura alguna, que no sea de oro”, estando ya ajustado el encargo con Juan Antonio de Amoedo y Troncoso, vecino de la villa de Rivadavia²⁷⁴, labor que ya se había concluido el 23 de diciembre de 1746, pues así se hace constar en el codicilo de esta fecha²⁷⁵.

La última obra que se acometió en el edificio fue la nueva fachada de cantería, obra costeada por el legado que el Obispo incluyó en su codicilo de 1746, y que no quedó concluida hasta 1755, tras la muerte de su patrocinador.

Aunque los datos que nos constan se refieren únicamente al papel jugado por fray Antonio Sarmiento en la construcción del edificio y del retablo, así como en el legado de diversos ornamentos, la siguiente copla que parece datar de este momento,

“De Madrid han venido
Pintores nuevos
Para pintar la Virgen
De los Remedios”²⁷⁶.

nos lleva a pensar que, quizá, se refiera a que el Obispo también donara alguna pintura al santuario, máxime cuando no hay constancia de la presencia de pintores madrileños en la ciudad mindoniense.

²⁷⁰ Ibidem, 66.

²⁷¹ SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Op.cit.*, 103.

²⁷² TRAPERO PARDO, J.: *Santuario de los Remedios, Mondoñedo*. La voz de la verdad, Lugo 1946. Traza su historia desde la construcción de la primera ermita, en 1558.

²⁷³ VILLAAMIL Y SAAVEDRA, Francisco: *Op.cit.*, 106v.

²⁷⁴ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 66v.

²⁷⁵ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, 111, afirma que también corrió a sus expensas la construcción de los cuatro retablos laterales, “de estilo barroco fino, casi churrigueresco”.

²⁷⁶ TRAPERO PARDO, J.: *Op.cit.*, 108.

Palacio del Buen Aire, Masma (Lugo)



Palacio del Buen Aire

Como indicábamos páginas atrás, aduciendo que sus problemas de salud le impedían habitar en el palacio episcopal, el Obispo había adquirido una finca en la feligresía de Masma, distante una legua de la ciudad de Mondoñedo, en la que construyó un palacio, cuya denominación hace referencia a que el lugar donde se asentaba era mucho más saludable que el episcopal.

Allí residió, por lo menos, desde el 4 de julio de 1736, y en él le encontró la muerte, si bien poco después de haber concluido las obras, el 22 de agosto de 1737 había cedido a la dignidad episcopal tanto el palacio como la “huerta, monte y más oficinas a ella anexas [...] para que siempre la posean los Prelados mis subcesores”²⁷⁷.

A ello hay que sumar que, en el codicilo de 11 de julio de 1750, hizo donación a la mitra del “altar que está en la capilla, con su frontal de pieles de Venecia que imitan a tisú, las gradas y respaldo de ellas, cubiertas de las mismas pieles, con la ara grande que existe en dicho altar, el dosel que le cubre, un quadro de Nuestra Señora de Belén, recalado su marco de talla dorada y fondo negro con más un santísimo Christo de bronze dorado con su peana; los dos cajones que están a los lados del altar pintados de encarnado, una silla de damasco con dos almohadas de lo mismo y el reclinatorio cubierto de las mismas pieles de el frontal y los tapices de que está adornada alrededor toda la capilla, con más el oratorio portátil con su frontal de seda, fondo encarnado y un pavellón de tafetán doble morado, con que se cubre dicho oratorio”²⁷⁸.

Lamentablemente, nada de ello queda; a finales del siglo XX el palacio se destinó durante unos años a la rehabilitación de drogodependientes, sufriendo un incendio que destruyó su interior, estando en espera de su rehabilitación.

²⁷⁷ A.H.P.Lu.: Protocolo 06243-06 (Baltasar Sanjurjo Montenegro), 68v-69.

²⁷⁸ Ibidem, 76-76v.

En cuanto a la pintura de *Nuestra Señora de Belén*, disponemos de varios inventarios del palacio, realizados entre 1885 y 1893²⁷⁹ en el que no aparece ningún cuadro; suponemos que se llevó al palacio episcopal de Mondoñedo, pues en un documento, sin fecha, que relaciona los bienes legados por el obispo Sarmiento figura "un quadro de Nuestra Señora de Belén, con marco de talla dorado, que está en el palacio de esta ciudad"²⁸⁰, sin que sepamos cuándo salió de Mondoñedo, ya que tampoco se incluye ninguna obra con esta advocación entre los fondos inventariados en el palacio episcopal en las fechas indicadas.

Pinturas para la sala capitular de la catedral de Mondoñedo

Al relacionar los distintos bienes que el obispo Sarmiento había dejado a la catedral de Mondoñedo, recogíamos los “dos retratos de nuestros Cathólicos Monarchas”, legados en el testamento otorgado en 1745 para el adorno de su sala capitular. Afortunadamente, ambas pinturas se conservan y, por las fechas en que están realizadas y las características técnicas que presentan, consideramos oportuna su atribución a Francisco Zorrilla, dado el vínculo que sabemos mantuvo con el obispo Sarmiento en estos años.

FELIPE V (Museo Santos San Cristóbal, Mondoñedo), h.1725



Felipe V

Óleo sobre lienzo (82 x 60 cm.), sin firmas visibles y en buen estado de conservación, representa el torso del monarca, enmarcado en un óvalo, de forma semejante a los ejecutados por Miguel Jacinto Meléndez.

²⁷⁹ A.D.Mo.: Inventarios.

²⁸⁰ A.C.Mo.: *Razón de los muebles que existen de los que legató el señor Sarmiento a sus subcesores*. s/f.

Lógicamente, sólo los pintores oficiales, de cámara o reales, estaban autorizados a hacer retratos de los Reyes; no obstante, como eran muchos los organismos y particulares -nobles, burócratas, religiosos, etc.- que deseaban disponer de ellos, debían de conformarse con disponer de copias de las imágenes oficiales, ejecutadas tanto por los retratistas oficiales como por cualquier otro pintor. Así, no es de extrañar que hayamos localizado un buen número de obras en inventarios de colecciones particulares, así como en los fondos de las catedrales de Calahorra o del Burgo de Osma, por ejemplo.

La pintura que presentamos deriva, claramente, de los retratos de Felipe V realizados por Jean Ranc, hacia 1723, conservados en el Museo del Prado, tanto del que aparece a caballo (nº inv. 2.326) como el que de tres cuartos fue utilizado, junto al de la Reina, como retratos oficiales (2.329). Vemos al monarca, ligeramente girado hacia la derecha, pero volviendo su rostro para mirar al espectador; la cabeza aparece cubierta con una gran peluca grisácea, lo que contribuye al aspecto algo avejentado que presenta (recordemos que tendría poco más de cuarenta años), con un rostro afilado que ha perdido la lozanía de su juventud.

Ahora bien, si en los retratos “oficiales” el Rey se muestra con todo el aparato del poder -armadura sobre la casaca, bengala, casco, etc.-, aquí aparece vestido de civil, con un rico traje semejante a los que llevarían los nobles y altos funcionarios de palacio: camisa blanca, chaleco beige bordado en oro y una casaca marrón, quizá de terciopelo, con las bocamangas del color del chaleco. Los elementos que identifican la alcurnia del representado son la banda y la medalla de la orden del Saint-Esprit, colgando esta última del collar que porta sobre sus hombros y, a su vez, de ella pende el toisón.

Desde un punto de vista técnico, la obra es de gran calidad, con un cuidado casi preciosista en la ejecución de los detalles del vestido -bordados, botonaduras, eslabones del collar- con una pincelada muy cuidada que nos permite apreciar los diferentes tejidos: terciopelo, raso, seda, así como los rasgos del rostro, ejecutado con precisión; sin embargo, en la peluca encontramos un tipo de pincelada diferente, mucho más suelta y emborronada.

Cromáticamente, aunque el pintor estaba muy forzado por los colores de las ropas del monarca, en distintos tonos de marrones, al igual que el fondo neutro de la pintura y del supuesto marco que encuadra al óvalo, el resultado no es en absoluto monótono, por los múltiples matices empleados, así como por el contraste logrado con el blanco de la camisa y el azul de la banda del Saint-Esprit.

En nuestra opinión, la obra pudo ser encargada por fray Antonio Sarmiento hacia 1725, momento en que era teólogo de la real y suprema Junta de la Inmaculada

Concepción, cuando residía en el monasterio madrileño de San Martín y se fechan algunos de los encargos realizados por Zorrilla para varios de sus monjes.

Tras su marcha a Mondoñedo, el cuadro formaría parte del equipaje del prelado, legándolo en 1745 a la catedral para el adorno de su sala capitular de donde salió, en fecha que no es posible precisar, al museo diocesano y catedralicio Santos San Cristóbal de dicha ciudad, donde se conserva en la actualidad.

ISABEL FARNESIO (Museo Santos San Cristóbal, Mondoñedo) h. 1725



Isabel Farnesio

Óleo sobre lienzo (82 x 60 cm.), tampoco tiene firmas visibles y su estado de conservación es bueno, representa el torso de la Reina, enmarcado en un óvalo, al igual que vimos en el de su esposo, el rey Felipe V, del que forma pareja.

También en este caso la pintura deriva del retrato oficial realizado por Jean Ranc, hacia 1723, conservado en el Museo del Prado (nº inv. 2.330) pues el rostro es un calco de aquél, salvo que también aquí aparece con el rostro un poco más afilado que el de su modelo.

La Reina se encuentra girada ligeramente hacia la izquierda, haciendo así pendant con el retrato del Rey y, al igual que aquél, vuelve el rostro para mirar directamente al espectador. Lleva el pelo recogido hacia la nuca cayendo, en forma de tirabuzones, sobre su hombro derecho; el peinado está adornado con grandes lazos azules uno de cuyos extremos cae, ondulándose, sobre el hombro izquierdo de la Reina. Porta, además, una rica diadema, formada de perlas y lágrimas de distintas piedras engarzadas.

Tanto la postura, como el peinado y tocado de la Reina son idénticos a los del cuadro de Ranc que, sin duda, Zorrilla conoció bien directamente o a través de las copias que se hicieron del retrato oficial; sin embargo, la ha vestido de forma totalmente distinta ya que aquí lleva un traje de terciopelo, del mismo color azul de los lazos de su cabeza, y de la banda de Saint-Esprit que porta su esposo, estando la parte central, a modo de “V”, y las bocamangas, realizadas con una especie de brocado bordado. Aparece, al igual que en la obra de Ranc, cubierta con una capa de armiño y terciopelo que en este caso, no es de color carmín como en aquélla, sino granate.

La Reina, aparte de la diadema ya comentada, se adorna con varias joyas: unos pequeños pendientes, una sencilla gargantilla con un colgante, todo ello de pequeñas perlas, que también vemos en el prendedor que sujeta la capa al vestido, formado por dos medias perlas engarzadas en oro de la que pende una tercera, en forma de lágrima. Sobre el pecho, un rico pectoral de pedrería engarzada en oro.

Al igual que su compañera, estamos ante una obra de calidad, estando muy cuidada la ejecución tanto del rostro como del vestido y adornos de la Reina, todo ello realizado con gran precisión, aunque también aquí apreciamos, en la parte del manto que queda como en sombra, una pincelada más difuminada que ayuda a dirigir nuestra mirada al rostro potenciado, además, por la iluminación recibida.

El juego cromático repite lo visto en la obra anterior, con una combinación de azul-marrón y blanco, aunque distribuida de forma invertida; si en el del Rey predominaban los tonos marrones, con una monocromía apenas rota por el color azul de la banda, aquí sucede al contrario, lo que predomina es el color azul del vestido y adornos del cabello, que se ven envueltos en el granate-marrón del manto. En ambos casos, el toque de blanco de la camisa o armiño sirven para iluminar y compensar la composición ya que, de no existir, el resultado final hubiese resultado algo apagado.

Al formar pareja con el lienzo anterior, lógicamente el encargo y sucesivos derroteros de la pintura son los mismos que los del retrato de *Felipe V*.

Monasterio de San Julián y Santa Basilisa, Samos (Lugo)



Monasterio de Samos (Lugo)

Al trazar la biografía de fray Antonio Sarmiento, indicamos que entre 1698 y 1701 había profesado en el monasterio benedictino de San Julián y santa Basilisa, en Samos (Lugo); no siendo posible precisar la fecha exacta de su renuncia, porque los avatares del convento han ocasionado la pérdida de gran parte de su documentación.

Fundado en el siglo VI bajo el auspicio de san Martín de Dumio, alcanzó una gran importancia en los siglos XVI-XVIII²⁸¹. Los procesos desamortizadores del siglo XIX le afectaron de forma diversa: durante la invasión francesa fue utilizado como hospital militar; la supresión de las órdenes monacales dictada el 1 de octubre de 1820 supuso la salida de los monjes de su convento, pero Fernando VII declaró nulo lo decretado por las Cortes liberales, lo que significó el regreso de los religiosos; ello significa que, hasta ese momento, no sufrió grandes pérdidas.

Sin embargo, los decretos de Mendizábal ocasionaron el abandono de la abadía, que fue cedida el 12 de diciembre de 1848 al ayuntamiento de Samos para establecer en ella la Casa Consistorial y la escuela de primera enseñanza aunque, al carecer de medios para conservar en buen estado un edificio de dimensiones tan imponentes, el Concejo lo devolvió en 1860 al Gobierno central que, el 22 de diciembre de 1862 lo entregó al obispo de Lugo para que lo utilizase con fines benéficos hasta que, finalmente, el 16 de marzo de 1880, se publicó la real orden que autorizaba a los benedictinos a instalarse de nuevo en su casa.

Las consecuencias del abandono del edificio en estos, aproximadamente, 45 años fueron la pérdida de un buen número de objetos artísticos y la práctica desaparición de su biblioteca y archivo. Disponemos de un inventario, fechado el 19 de abril de 1836, “de los vienes y efectos ecstistentes hallados” tanto en la iglesia como en las zonas conventuales²⁸², pero los responsables de realizarlo informan que “de los inventarios hechos ... no aparecen más alajas que las que ban señaladas, pero por noticias bastante fieles se asegura haber habido no pequeña ocultación de las mejores ... sin que se haya sabido si la amortización ha procurado descubrir en dónde se hallan”²⁸³; aunque parte de dichos bienes fue subastada, en el expediente no figura ningún objeto artístico, limitándose a mobiliario corriente, objetos de bodega, cocina y aperos de labranza²⁸⁴.

Los cuadros que no llegaron a salir de la abadía, y los que fueron reintegrados a los religiosos, adornaron los muros de las diferentes dependencias

²⁸¹ Para un mayor conocimiento de la historia del monasterio de Samos, remitimos a: ARIAS, Plácido: *Op.cit.*; PORTILLA, Pedro: *Op.cit.* y *San Julián de Samos, monasterio benedictino*. Edilesa, León 1993; ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Op.cit.*; VV.AA.: *San Xulián de Samos. Historia y arte en un monasterio. Opus monasticorum III*. Xunta de Galicia 2008.

²⁸² A.H.P.Lu.: Fondos Desamortización. Samos. Legajo 18470, 1-4.

²⁸³ A.H.P.Lu.: Fondos Desamortización. Serie pequeña. Legajo 18716.

²⁸⁴ A.H.P.Lu.: Fondos Desamortización. Samos. Legajo 18473, 2.

conventuales, especialmente de sus claustros, donde todavía se recogen en la publicación dedicada al monasterio de 1950, si bien realizada de forma tan genérica que no permite llegar a conclusión alguna. Lamentablemente, el 24 de septiembre de 1951, al intentar arreglar el grifo de uno de los grandes depósitos de alcohol de la licorería existente en el edificio, se produjo un terrible incendio que lo redujo casi a cenizas, pues únicamente quedaron en pie las paredes maestras y las zonas que estaban abovedadas, como la sacristía, la iglesia y el pabellón de la antigua botica, perdiéndose la mayoría de los objetos artísticos que atesoraba.

Por lo que respecta al archivo y biblioteca conventuales, tras el regreso de los exclaustros en 1880, se encontraron con que prácticamente habían desaparecido²⁸⁵, pues los primeros se estaban utilizando en comercios del entorno “para envolver artículos de ultramarinos” y en el convento no había “más libros que los cantorales, y esos bastante maltratados”²⁸⁶; la biblioteca fue devuelta por la Diputación provincial el 30 de agosto de 1941²⁸⁷, por lo que en gran parte -toda la perteneciente al padre Feijoo- se perdió en el incendio de 1951²⁸⁸, en el que también ardió la Relación sucinta que el obispo Sarmiento había mandado hacer y que contenía las relaciones históricas de dieciocho conventos benedictinos españoles²⁸⁹.

Afortunadamente, el edificio -declarado Monumento Nacional en 1944- fue totalmente restaurado, inaugurándose de nuevo el 14 de septiembre de 1960²⁹⁰.

Como indicábamos al principio de este capítulo, fray Antonio Sarmiento había retornado al monasterio de su profesión, del que fue abad el cuatrienio 1717-1721, “con tanto acierto y prudencia que de él se pudo decir: no se ha visto abad más amado ni más respetado de sus súbditos, ni súbditos más humildes y obedientes”²⁹¹; asimismo, recogimos que el 29 de marzo de 1728 había firmado una escritura obligándose al pago de 134.938 reales en que fueron tasados sus bienes, así como a la entrega de 1.200 volúmenes a la biblioteca, obligación que se vio ampliada por el legado de prácticamente todo el contenido de su biblioteca particular, según consta en el testamento otorgado en 1745, con las modificaciones restrictivas del codicilo fechado en diciembre del año siguiente, gran parte de la cual se encuentra

²⁸⁵ A la pérdida del archivo monacal viene a sumarse la pérdida o deterioro de parte de los protocolos notariales expedidos en Samos.

²⁸⁶ ARIAS, Plácido: *Op.cit.*, 365 y 235.

²⁸⁷ GONZÁLEZ, P.Victoriano: *El padre Feijoo y su monasterio de Samos*. Real Abadía de Samos, Samos 1966.

²⁸⁸ En el *Catálogo de la exposición “Monasterio de San Julián de Samos. Historia de dos restauraciones (1880-1951)”*. Fundación Caixagalicia, 2003, se incluyen unas impresionantes fotografías de cómo quedó el convento tras el incendio.

²⁸⁹ ARIAS CUENLLAS, Maximino. *Op.cit.*, 489.

²⁹⁰ *Ibidem*, 494.

²⁹¹ ARIAS, Plácido: *Op.cit.*, 255.

actualmente en la biblioteca pública de Lugo²⁹². Por ello, lógicamente, debemos cuestionarnos cuántas pinturas, pertenecientes al Obispo, pudieron haber pasado al monasterio y qué derrotero siguieron. Afortunadamente, conservamos la siguiente:

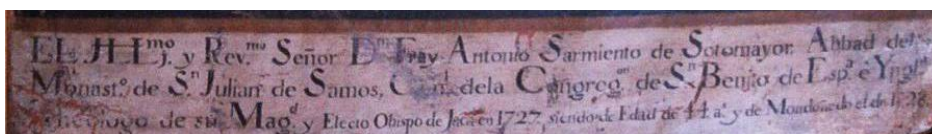
FRAY ANTONIO ALEJANDRO SARMIENTO DE SOTOMAYOR, OBISPO DE MONDOÑEDO (Monasterio de Samos) 1727-1728



Fray Antonio A. Sarmiento de Sotomayor, Obispo de Mondoñedo

Óleo sobre lienzo (84 x 63 cm.), sin firmas visibles, la obra se conserva desde hace unos años en el monasterio de Samos, cuyo taller ha acometido su restauración.

Vemos en ella retratado al obispo Sarmiento, cuya identificación no presenta ningún problema, gracias al letrero que figura en la parte inferior del cuadro:



Fray Antonio A. Sarmiento de Sotomayor (detalle)

“El Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Fray Antonio Sarmiento de Sotomayor, Abbad del Monasterio de San Julián de Samos, General de la

²⁹² El repaso a los títulos de los libros que se conservan de su biblioteca resulta sumamente curioso, pues confirma el interés del Obispo por asuntos muy variados, como los textos sobre costumbres de los pueblos americanos o asiáticos, otros científicos, algunos en francés, etc. Destaca un grupo de tratados de medicina, en los que se indica que pertenecieron a fray Andrés Gómez que, por lo menos de 1729 a 1733 fue el mayordomo de casas y comensal del obispo (A.H.P.Lu.: Protocolos 07039-02 (Juan Varela), 207 y 07039-04, 17).

Congregación de San Benito de España e Ynglaterra, Theólogo de su Magestad y Electo Obispo de Jaca en 1727, siendo de Edad de 44 años y de Mondoñedo el de 1728”.

El Obispo se ha representado de tres cuartos, ligeramente girado hacia la izquierda, aunque, al igual que decíamos en los retratos de los Reyes antes estudiados, también aquí vuelve su rostro para mirar directamente al espectador. Aparece vestido con el hábito y bonete benedictinos, ya que el único signo que denota su estatus dentro de la jerarquía de la Iglesia es la cruz obispal que lleva colgada, pues de él dicen sus biógrafos que, incluso después de su nombramiento, “monje era y como monje quiso seguir viviendo ... el palacio episcopal asemejábase mucho a un monasterio observante”²⁹³, por lo que no debe de extrañar que quisiese ser retratado vestido con el hábito de su Orden.

Desde el punto de vista técnico, la obra entronca con lo estudiado en otras de este periodo, apreciando una pincelada más pulida en el rostro del personaje, mientras que en los vestidos se hace menos precisa, con algunos detalles de pinceladas más sueltas, en tonos más claros, que iluminan determinadas zonas, como las que perfilan la oreja del retratado.

Aunque el cromatismo viene forzado por el color de los ropajes benedictinos, y el fondo neutro en el que contrasta el retratado, la obra no resulta oscura en absoluto, pues lo que inmediatamente capta nuestra atención es su rostro, muy iluminado, en el que el pintor ha sabido captar la tremenda fuerza y personalidad del Obispo:



Fray Antonio A. Sarmiento de Sotomayor (detalle)

En efecto, los biógrafos que de él se han ocupado coinciden en señalar que era un hombre de carácter, desde los más benevolentes que afirman que “Sarmiento no fue un hombre vulgar, ni tampoco una medianía, sino un obispo extraordinario,

²⁹³ Ibidem, 257.

un reformador, un genio”²⁹⁴ a los más críticos que lo describen como un hombre “de gran talento y cultura y un gran polemista, pero fue también un hombre intransigente, terco, violento y dictador. Lo cual hizo que se le odiara, no sólo en Mondoñedo sino en toda la diócesis y aún fuera de ella”²⁹⁵. Quizá la opinión más justa sea la vertida por su contemporáneo Villaamil, al indicar que “su natural carácter era el de hacerse respetar”²⁹⁶, con todo lo que puede conllevar semejante afirmación.

En cuanto al momento en que la obra fue realizada, en nuestra opinión, la pintura debe fecharse exactamente en 1727 y hacemos una afirmación tan rotunda en base al contenido de la inscripción que figura en la propia pintura. Aunque aparezca en ella el nombramiento como obispo de Mondoñedo, lo cierto es que este dato figura como añadido al final de la leyenda; si la obra hubiese sido encargada tras su nombramiento como tal, no tendría sentido que el pintor hubiese consignado todos los títulos que fray Antonio Sarmiento detentaba y, tras señalar la edad que contaba al ser retratado, poner el de obispo de Mondoñedo. Lo consideramos ilógico.

Por tanto, nos inclinamos a pensar que fray Antonio Sarmiento encargó a Zorrilla su retrato tras ser nombrado obispo de Jaca, quizá tras su juramento el 25 de mayo de 1727, por lo que cuando la obra estuvo concluida, efectivamente el Obispo tendría 44 años, que es la edad que se señala en la pintura. Posteriormente, tras ser absuelto de su vínculo con dicho obispado, y ser nombrado para el de Mondoñedo y encontrándose todavía en Madrid, pediría al pintor que añadiese el dato a la leyenda, lo que justificaría la extraña redacción que presenta.

En fecha indeterminada, el Obispo legó su retrato al monasterio de Samos, en cuya celda abacial aparece inventariada en 1836:

“Otros tres que representan a Fray Antonio Sarmiento, Fray Cristóbal Arete y al famoso de Fray Benito Feijó”²⁹⁷.

Posteriormente, quizá tras su desamortización, la obra pasó al Seminario de Lugo, donde estaba, por lo menos, en 1976²⁹⁸ y, más tarde, a la catedral de Lugo (nº inv. 1.584), estando expuesta en la galería del coro, donde la vimos en 2001 y 2003, encontrándose la pintura con algunos deterioros (el lienzo presentaba algunas roturas y pérdida de capa pictórica, que permitían ver la imprimación rojiza usada por Francisco Zorrilla).

²⁹⁴ CAL PARDO, Enrique: *Op.cit.*, 755.

²⁹⁵ FERNÁNDEZ VILLALBA, José Isidro: *Mondoñedo, regreso al pasado*. Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo, Mondoñedo 1999, 167.

²⁹⁶ VILLAAMIL Y SAAVEDRA, Francisco: *Op.cit.*

²⁹⁷ A.H.P.Lu.: Fondos Desamortización. Samos. Legajo 18470, s/f.

²⁹⁸ ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto (1976): *Op.cit.*, 111.

Por acuerdos entre la catedral de Lugo y el monasterio de Samos, la obra pasó a este último, corrigiéndose sus desperfectos en el taller de restauración monacal, estando expuesta en una de las dependencias de la abadía, en la que se ha formado un pequeño museo.

OBRAS REALIZADAS PARA EL OBISPO DE ALMERÍA

Como sucedió en los casos anteriores, también ahora se nos oculta el nombre del Obispo en el certificado que el abad de San Martín expidió a favor de Francisco Zorrilla. Pero tampoco albergamos dudas de que se trata de don José Marín Ibáñez, que detentó la citada sede entre 1730 y 1734²⁹⁹ pues, aparte de ser riojano, fue consagrado en el citado monasterio de San Martín.



Escudo del obispo de Almería³⁰⁰

Don José Marín era el segundo hijo de don Diego Marín Ibáñez y Lucía García³⁰¹ y nació en la villa riojana de Santa Coloma³⁰², cercana a la ciudad de Nájera, en cuya parroquia fue bautizado el 29 de enero de 1680:

²⁹⁹ Los obispos que se sucedieron en el obispado de Almería, en el primer tercio del siglo XVIII fueron Juan de Bonilla Vargas (1705-1707), Manuel de Santo Tomás Mendoza (1707-1714), Jerónimo del Valle Ledesma (1714-1722), José Peretó y Ricarte (1723-1730) y José Marín Ibáñez (1730-1734).

³⁰⁰ LÓPEZ MARTÍN, Juan: *Op.cit.*

³⁰¹ Aparte de José, el matrimonio tuvo los siguientes hijos: Juan (bautizado el 31 de mayo de 1678, Diego (1 de enero de 1682), Pedro (18 de mayo de 1684), Andrés (26 de noviembre de 1685), María Josefa (15 de septiembre de 1687), Manuel (15 de junio de 1689), Ángela (20 de febrero de 1691 y fallecida en julio de 1692) y Lucía (4 de septiembre de 1692, fallecida en agosto de 1693) (A.D.Lo.: Santa Coloma. *Libro de bautizados 1662-1704*, 44, 55, 63v, 66v, 75v, 84v, 86v y 92v, respectivamente). Pedro y Manuel también siguieron la carrera eclesiástica.

³⁰² En el registro del colegio de Santa Cruz de Valladolid, con el número 612, aparecen los datos de José Marín Ibáñez, figurando en el mismo como natural de Azuelo, en la diócesis de Pamplona, sin que sepamos a qué obedece este cambio en su lugar de nacimiento (SOBALER SECO, María Ángeles: *Catálogo de colegiales del Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid (1484-1786)*. Universidad de Valladolid, Valladolid 2000), pudiendo deberse a que los padres se trasladaran a esta localidad cercana a Estella en la infancia del Obispo -en cualquier caso, después de

“En veinte y nueve de enero de mil y seiscientos y ochenta años, yo fray Plácido de Maturana, teniente de cura en esta iglesia parroquial y monasterial de Santa María de esta villa de Santa Coloma, bapticé a Joseph Marín, hijo legítimo de don Diego Marín y de Lucía García; fueron sus abuelos paternos Joan Marín de Palacios y Joana Ybáñez; maternos Pedro García y Lucía Martínez, vecinos de Arenzana de Arriba; fueron sus padrinos Joan Marín Ybáñez y Francisca Fernández de Bobadilla; dile por abogado a San Julián y Santa Martina. [Firmado] fray Plácido de Maturana”³⁰³.

Estudió en Valladolid³⁰⁴, de donde salió bachiller en Artes y Teología, opositando a sus cátedras; el 21 de mayo de 1704 ingresó en el colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid, doctorándose en Teología. Desde mayo de 1708 fue canónigo magistral y abad de Santa Cruz en la catedral de Osma³⁰⁵, en cuya ocupación estuvo hasta el año 1730 en que fue elegido obispo de Almería, por lo que llegó a coincidir en el Burgo de Osma con fray José Yáñez Barnuevo.

El 29 de agosto de 1730 se reunió en junta extraordinaria el cabildo de la catedral de Osma, a instancias del abad de Santa Cruz, para comunicarles que el Rey

“le había favorecido con la honra y presentación en la prelación y mitra de la santa iglesia y obispado de Almería, lo que avía aceptado confiando en sus fuerzas, sino por hacerse cargo que Dios le tenía destinado para este empleo y ocupación. Que lo participava al cavildo en común y en particular para que de un modo y otro se

septiembre de 1692, cuando nace el menor de sus hijos-. No podemos asegurar si fallecieron o no en Santa Coloma, pues en los libros parroquiales aparecen varias personas así llamadas -la repetición de nombres y apellidos es una constante-, sin que se faciliten datos complementarios que permitan verificar de quién se trata.

Ambos habían fallecido antes del 10 de julio de 1726, cuando se hace la partición de los bienes entre los hermanos que todavía vivían: Juan, Diego, María Josefa (casada con Juan Manuel Valiente y vecina de Fuenmayor), Pedro, Manuel y José (los tres, sacerdotes). El 19 de enero de 1731 año se fechan dos poderes de José Marín, obispo electo de Almería pero todavía residente en El Burgo de Osma, a los canónigos Blas de Tobalina y Felipe de Foronda, para el cobro de su herencia (A.H.P.So.: Protocolo 3154 (Agustín Marín Marín) 17 y 18), si bien el reparto no concluyó hasta el 28 de mayo de 1742, después de la muerte del Obispo (A.H.P.Lo.: Protocolo 8238 (José Mediano Valdeosera), 84.

En un libro manuscrito, conservado en la abadía de Valvanera, donde se recogen noticias de pueblos pertenecientes a la de Nájera, al tratar de Santa Coloma, se indica que “fue natural de esta villa el Ilustrísimo Señor Don Joseph Marín Ybáñez [quien después de haver obtenido varias Pre, esta frase está tachada] obispo que fue de Almería por los años 1730” (A.A.V.: *Libro de Nájera*, 129v).

³⁰³ A.D.Lo.: Santa Coloma. *Libro de bautizados 1662-1704*, 49v. La festividad de san Julián de Toledo se celebraba el 29 de enero, y la de santa Martina, el 30.

³⁰⁴ Los datos de su formación han sido tomados de TAPIA GARRIDO, José Ángel: *Los obispos de Almería 66-1966*. Edic. del autor, Almería 1968. LÓPEZ MARTÍN, Juan: *Op.cit.* y SOBALER SECO, María Ángeles: *Op.cit.*

³⁰⁵ “Hizo también oposición a la magistralía de Toledo, habiendo sido aprobado y estando próximo a llevársela”. LÓPEZ MARTÍN, Juan: *Op.cit.*, 642.

serviese pedir a Dios le dé acierto en el gobierno de las obejas que se ha servido dejar a su cargo”³⁰⁶

Lógicamente, el cabildo recibió alborozado la nueva y, tras abandonar José Marín la sala, acordaron informarse sobre qué habían hecho las catedrales de Valladolid y Palencia en casos semejantes y que esa noche “de ocho a nueve repiquen las campanas y pongan achas a la puerta de la yglesia”.

La noticia fue también celebrada en tierras riojanas, donde vivían algunos de sus hermanos, haciéndose “fuegos y Víctor” en Santa Coloma, la villa que le vio nacer³⁰⁷ y en la de Fuenmayor, cuyo cabildo tuvo conocimiento de la misma a través de don Martín Valiente, tratándose quizá del sobrino del Obispo, y en la junta del 12 de septiembre de 1730 “teniendo presentes el cavildo los justos motivos para interesarse en los asuntos de dicho señor, resolvió de una conformidad se le escribiese la enoravuenas y que se zelebrase missa solemne con te deum laudamus, y que se pusiesen luminarias en las ventanas de todos los señores capitulares la víspera que se ubiese a azer la funzi3n, se vandeassen las campanas y que respecto de aver manifestado dicho señor don Martin que en esse día se vitoreava a dicho señor y que se fixaría uno de los vítores en dicha yglesia permitiéndolo dicho cavildo, acordó tanvién estubiese la comunidad a recibirlo y cortexarlo con el aparato correspondiente, y que el señor más antiguo yziese esta funzi3n, reziviéndole y mandando fixar en dicha iglesia”, lo que ejecutó el 17 de dicho mes de septiembre, guardándose en el archivo parroquial la respuesta del Obispo³⁰⁸.

Tras el proceso de informaci3n abierto por el nuncio Alejandro Aldobrandini, a propuesta del rey Felipe V, se comisionó a los obispos de Sigüenza y Calahorra para que José Marín hiciera ante ellos su profesi3n de fe. Se ha afirmado que realizó el juramento en Sigüenza el 24 de septiembre de 1730³⁰⁹, pero disponemos de un documento, fechado en El Burgo de Osma dos días antes, correspondiente al “Juramento hecho por el señor doctor don Joseph Marín Yv3ñez, Can3nigo Maxistral en la Santa Iglesia de Osma y obispo electo de Almería”³¹⁰, si bien en el mismo se limita a jurar que “en el uso y exerçi3n de su Prelazía del obispado de Almería no tomará, ni ocupará, ni mandará, ni consentirá, en ppúblico ni en secreto, tomar en ttiempo alguno las alcavalas, tercias y demás derechos y renttas reales de las ziudades, villas y lugares de su Diózesis, mas que las dejará y

³⁰⁶ A.C.BO.: *Libro de actas capitulares 1730-1732*, 45-45v.

³⁰⁷ A.H.N.: Legajo 5896. *Cuentas y visitas de la fábrica iglesia parroquial y monasterial de Santa Coloma 1713-1777*, s/f. Cuenta correspondiente al 29 de junio de 1730-29 de junio de 1731. En la misma consta una persona llamada Juan Marín Ib3ñez, regidor de Nájera, que quizá se trate del hermano del obispo (fallecido el 7 de mayo de 1748, fue enterrado con honra mayor en la primera grada de la iglesia parroquial de Santa Coloma, al lado de la epístola (A.D.Lo.: Santa Coloma. *Libro de finados 1728-1831*, 39).

³⁰⁸ A.D.Lo.: Fuenmayor. *Libro de acuerdos del Cabildo 1661-1786*, 130v.

³⁰⁹ LÓPEZ MARTÍN, Juan: *Op.cit.*, 642.

³¹⁰ A.H.P.So.: Protocolo 3154 (Agustín Manuel Marín), 179-179v.

consentirá pedir y recoxer ttodos a los arrendadores, recaudadores y rezepttores o a quien su poder hubiere llanamente y sin pertturbación alguna, ni se pondrá a defender injustamente o contra derecho personas ni vienes que devan algunas cantidades a las dichas renttas”³¹¹.

El 8 de enero de 1731, José Marín informó al cabildo de Osma que las bulas de su obispado estaban ya en Madrid³¹² y el 31 de enero acordaron nombrar “a los señores abbad de San Bartolomé y Tovalina, para que vaian a despedirse de su Ilma. en nombre del cavildo, y que se le regale con un pectoral de amatistes [*sic*] y un anillo”³¹³. Ese mismo día otorgó poderes a favor de Juan Tesifón de Leyva y Rafael Franco Jaramillo (deán y arcediano de la catedral de Almería) para que, en su nombre, tomasen posesión de la diócesis.

El 20 de noviembre de 1730 Clemente XII había firmado las bulas para su proclamación, en la iglesia de Santa María la Mayor de Roma, y aunque en ellas le mandaba jurar ante el obispo de Granada, a cuya metrópolis pertenecía el obispado de Almería, o ante otro obispo católico, fue esta última la opción elegida, realizando el juramento de fidelidad al Papa el mismo día de su consagración, el segundo domingo de cuaresma, 18 de febrero de 1731, en la iglesia del monasterio madrileño de San Martín, oficiando la ceremonia don Juan de Camargo, obispo de Pamplona e inquisidor general, actuando como testigos los obispos de Sión y Lares, ambos sufragáneos del de Toledo³¹⁴. La noticia fue comunicada al cabildo de Osma por el propio José Marín, informándoles que hasta terminar la Cuaresma no pensaba salir hacia su obispado³¹⁵.

El 23 de febrero se reunió de forma extraordinaria el cabildo almeriense para abrir el correo recibido de Madrid, donde llegaron las bulas y los poderes para la posesión del obispado y al día siguiente, sábado 24 de febrero, “habiendo entrado en esta sala capitular los señores deán y arcediano, como apoderados del señor don Joseph Marín Ibañes, obispo electo en esta santa Yglesia e yncándose de rodillas, pusieron las manos sobre un misal y en manos del señor maestro esquila, hizieron el juramento de guardar los estatutos, consultas, loables constumbres y erección de esta santa yglesia, e ynmediatamente se les dio la posesión en la silla que ay en esta sala capitular correspondiente a la dignidad episcopal, y echa esta diligencia dos señores dignidades y dos señores canónigos, asistidos de quatro capellanes, quatro colegiales, el pertiguero y yo el presente secretario, prezediendo los ministriles tocando las chirimías, repicándose a este tienpo las canpanas, llevan a dichos señores deán y arcediano a el choro de esta santa yglesia y se sentó cada uno de por sí en la

³¹¹ Ibidem, 179v.

³¹² A.D.BO.: *Libro de actas capitulares 1730-1732*, 82-82v.

³¹³ Ibidem, 91.

³¹⁴ LÓPEZ MARTÍN, Juan: *Op.cit.*, 643.

³¹⁵ A.D.BO.: *Libro de actas capitulares 1730-1732*, 103-103v. La carta fue leída en el cabildo de fecha 27 de febrero de 1731.

silla de en medio que es la de su Ilustrísima; les dieron la posesión real, actual, corporal, velquasi de dicho obispado y dichos señores en señal de posesión dixerón el primer verso del salmo Disit dominus Domino Meo y se derramaron dineros, y luego saliendo de dicho choro con el mismo acompañamiento y ministriles, fueron a las casas episcopales ...”³¹⁶.

El mes de marzo lo pasó el Obispo en Madrid, donde se fechan dos documentos obligándose a pagar el coste de las bulas, por importe de 59.801 reales y medio (30.000 a favor de Francisco Durana Montoya y el resto, a favor de Ambrosio María Andreani)³¹⁷. Asimismo, en 1731 había recibido un préstamo de Pedro Fermín Goyeneche y Miguel de Arizcun, de 15.000 reales³¹⁸, quizá por el mismo concepto.

El 17 de abril se reunió el cabildo de Almería para tratar de cómo iban a recibir al Obispo pues, hasta años atrás, se disparaban salvas de artillería desde la fortaleza pero, en ese momento, el gobernador tenía órdenes del capitán general de la costa de que no podía dispararse sin la autorización expresa del Rey, por lo que en lugar de las salvas ofrecía que saliesen las dos compañías de caballos “para hazerle por este medio el mayor festexo”³¹⁹.

La entrada solemne tuvo lugar la tarde del 18 de abril, acompañado de los dos comisarios de la ciudad y las dos compañías de caballos, de la que ha quedado cumplida noticia en las actas de la catedral:

“apeándose del coche en que venía, en la plaza de esta santa yglesia en donde estaba dispuesto un tablado con dos hórdenes de gradas, unas enfrente de la puerta prinzipal de esta santa Yglesia y las otras enfrente del palacio episcopal, dos señores comitantes de este cavildo, con asistencia de dos capellanes comitantes, cuatro coleguiales [*sic*] y el pertiguero, rezivieron a su Ilustrísima y le acompañaron hasta la puerta de su palacio episcopal, donde estaba su silla con dos taburetes para los dos señores comitantes, y una credencia donde estaba puesta la capa consistorial que se abía de poner para hazer el juramento ...”³²⁰.

Prueba de las buenas relaciones que siguió manteniendo con el cabildo de Osma, es que les comunicó inmediatamente su llegada a Almería, leyéndose la carta recibida en la junta celebrada el 9 de mayo³²¹. El obispo llegó acompañado de su hermano Manuel, a quien el cabildo invitó a participar en el coro catedralicio,

³¹⁶ A.D.Al.: *Libro de actas capitulares 1726-1731*, 248-258v.

³¹⁷ A.H.P.: Protocolo 13921 (Juan Arroyo de Arellano), 451 y 409, fechados el 1 de abril y 14 de marzo de 1731, respectivamente.

³¹⁸ ANDUEZA UNANUA, Pilar: “El Palacio de Subiza: Un palacio baztanés en la Cuenca de Pamplona”. *Príncipe de Viana* nº 228 (2003), 62.

³¹⁹ A.D.Al.: *Libro de actas capitulares 1726-1731*, 262v-263.

³²⁰ Ibidem, 264v-266v. Acta del 20 de abril de 1731. El coste del recibimiento ascendió a 1.528 reales, según dio cuenta el arcediano al cabildo el 14 de agosto siguiente (Ibidem, 279).

³²¹ A.D.BO.: *Libro de actas capitulares 1730-1732*, 121v.

asignándole “el segundo asiento después del señor arcediano, debido a ser sacerdote y hermano del obispo”³²².

No sabemos si la salud del Obispo era frágil, o si el clima de Almería no era el más indicado para su organismo, pero en mayo de 1733 ya se había resentido hasta el punto de dejar constancia de ello en las actas del cabildo³²³; el 8 de enero de 1734, “gravado de enfermedad a peligro de muerte” y habiendo recibido los sacramentos de la eucaristía y la extremaunción, otorgó un poder -que ya no pudo firmar por la gravedad de su estado- a favor de su hermano Manuel y de su mayordomo Juan Bautista Manso, presbítero prebendado de la catedral³²⁴ para que “puedan disponer y dispongan todo lo perteneciente a caudales temporales de su ilustrísima”, mandando que su cuerpo fuera sepultado en la capilla de la Madre de Dios de la Esperanza³²⁵.

El obispo de Almería falleció ese mismo día 8 de enero de 1734 y

“en 9 de enero de 1734 años se enterró en esta santa yglesia el Ilustrísimo señor don Joseph Marín Ibáñez en la forma ordinaria, asistiendo como es estilo el cabildo de la ciudad de Almería, y se dio la sepultura que abía señalado en la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, en su bóveda, dando la limosna para la fábrica mayor según lo dispuso el ilustrísimo señor don Xerónimo del Valle, quien costeó el ornato de dicha capilla y la fábrica de su bédra [sic] y que se pudiese enterrar en ella los señores prelados subzesoires pagando su limosna para dicha fábrica mayor, y se acordó dar cuenta a Su Magestad de la muerte de su ilustrísima”.³²⁶

De lo que se desprende de la documentación manejada, en el corto mandato de José Marín al frente de la diócesis almeriense, varias fueron sus principales preocupaciones, algunas de las cuales dejaron huella en las pastorales que redactó: que los empleos fuesen otorgados en razón de los méritos de los aspirantes y condenar la usura, loables deseos que siempre han sido mal aceptados por parte de algunas personas, por lo que no es extraño que recibiese anónimos, aunque el Obispo, según advertía en otra de sus pastorales, los rompía sin haberlos leído³²⁷.

Asimismo, tuvo que dedicar buena parte de su actividad al cobro del expolio de sus predecesores, el trinitario fray Juan de Bonilla Vargas (para lo que apoderó a Andrés Soto Cortés, canónigo de Córdoba³²⁸) y el mercedario fray José Peretó y Ricarte, no estando conforme con la tasación que se hizo en su momento, por lo que el 29 de mayo de 1731 apoderó a su mayordomo Juan Bautista Manso para que

³²² A.D.AL.: *Libro de actas capitulares 1726-1731*, 267v-268, juntas del 4 y 8 de mayo de 1731.

³²³ A.D.AL.: *Libro de actas capitulares 1731-1735*, 99, junta del 5 de mayo de 1733.

³²⁴ Natural de la localidad de Bargota, cercana a Viana (Navarra), había llegado a Almería acompañando al Obispo (A.H.P.AL.: Protocolo 1043 (Miguel Antonio Romero), 183).

³²⁵ A.H.P.AL.: Protocolo 1044 (Miguel Antonio Romero), 11-12v.

³²⁶ A.D.AL.: *Libro de actas capitulares 1731-1735*, 161.

³²⁷ TAPIA GARRIDO, José Ángel: *Op.cit.*, 58.

³²⁸ A.H.P.AL.: Protocolo 1.057 (Miguel Antonio Romero), 247.

hiciera una nueva, argumentando que el palacio episcopal “necesita de más superiores y crecidos reparos”³²⁹, no siendo posible evitar el pleito, que fue seguido por Antonio Fernández Bazán, su agente de negocios en Madrid³³⁰, y que el Obispo quizá no pudo conocer resuelto, pues el 27 de octubre de 1733 todavía era un caso abierto³³¹.

Otra de sus preocupaciones fue que Roma autorizase el rezo a san Indalecio, primer obispo de la diócesis, que había sido enterrado en San Juan de la Peña (Huesca), trasladándose sus restos a la catedral de Jaca, tras la desamortización del cenobio, si bien previamente, el 21 de enero de 1620, una parte de las reliquias se había entregado a la catedral almeriense, que venía reclamándolas, coincidiendo su llegada con el nombramiento del Santo como patrono de la diócesis, celebrándose su festividad el 15 de mayo³³².

El 6 de noviembre de 1731, don José Marín entregaba 300 reales para sufragar las diligencias que se estaban llevando a cabo, recibéndose en Almería carta de Roma con la concesión del rezo el 4 de enero de 1732, lo que fue celebrado con función de luminarias y procesión del Santo³³³, si bien la inauguración de la capilla dedicada a san Indalecio en la catedral almeriense tuvo que esperar hasta 1743³³⁴.

Sin embargo, en ninguno de los documentos que hemos localizado en Osma, La Rioja, Madrid o Almería, hemos encontrado noticia alguna que nos hable de las inquietudes artísticas del prelado, pues la única referencia es del 18 de septiembre de 1733 cuando el cabildo almeriense acuerda vender varios lienzos y láminas -sin especificar sus asuntos”³³⁵. Esta ausencia de información lógicamente imposibilita conocer cuáles pudieron ser los encargos que realizó a Francisco Zorrilla, máxime cuando no hay datos que permitan distinguir si iban destinados a sus familiares o si formaron parte del equipaje que acompañó al Obispo a Almería.

A lo exiguo de la referencia que figura en el certificado del abad benedictino, hay que añadir dos dificultades: la pérdida de documentación, ocasionada tanto por los avatares de estos tres últimos siglos como por el propio clima de Almería, que dificulta sobremanera su conservación, lo que conlleva que algunos legajos no estén

³²⁹ A.H.P.Al.: Protocolo 304 (José Ramírez de Arellano), 44.

³³⁰ A.H.P.Al.: Protocolo 1.043 (Miguel Antonio Romero), 125. No creemos que la elección del agente se deba a una casualidad, pues el apellido Fernández Bazán corresponde a una de las principales familias de la villa riojana de Fuenmayor en la que, como recogíamos páginas atrás, residía la hermana del Obispo.

³³¹ A.D.Al.: *Libro de actas capitulares 1731-1735*, 144.

³³² RODRÍGUEZ, Manuel, RAMOS, Lucas, LÓPEZ, Juan y SÁNCHEZ, Miguel: *La catedral de Almería*. Everest, León 1975, 38-49.

³³³ A.D.Al.: *Libro de actas capitulares 1731-1735*, 18v y 70v.

³³⁴ RODRÍGUEZ, Manuel: *Op.cit.*, 38.

³³⁵ A.D.Al.: *Libro de actas capitulares 1731-1735*, 136-136v.

disponibles por el deterioro que presentan o que prácticamente hayan quedado ilegibles, llegando el papel materialmente a deshacerse al ser consultados.

Por último, también conviene señalar que buena parte de los fondos de la catedral almeriense desaparecieron durante la última guerra civil, cuando el templo fue utilizado como almacén, presentando al final de la contienda un aspecto desolador, con las capillas destrozadas y vacías de ornamentos e imágenes³³⁶.

No obstante lo anterior, entre los fondos existentes en la catedral hemos localizado dos obras, cuyo estilo se ajusta al de nuestro pintor, por lo que, con todas las reservas que la falta de documentación exige, hemos considerado oportuno incluirlas en su catálogo.

SAN NICOLÁS DE BARI (Catedral de Almería) 1731



San Nicolás de Bari

Óleo sobre lienzo (200 x 170 cm.), sin firmas visibles, estuvo expuesto en la sacristía de la catedral de Almería, de donde pasó a la sala capitular tras la remodelación de sus fondos artísticos como consecuencia de la apertura del museo catedralicio. La obra presenta varios desperfectos, como algún desgarrón, y necesita ser sometida a una limpieza que, afortunadamente, según nos ha comunicado el responsable de patrimonio cultural de la diócesis, se acometerá en el otoño de 2015, con lo que podremos apreciar mejor el juego cromático y lumínico realizado por el pintor.

Vemos en ella a un personaje, ataviado con la vestimenta de obispo, en el interior de una amplia habitación, adornada por una cortina, a la izquierda, y abierta al exterior a través de un amplio ventanal, a la derecha, enmarcado por pilastras estriadas y dintel, estando rematado por un arco ricamente ornamentado.

³³⁶ *La catedral de Almería*. Cuaderno del profesor. Junta de Andalucía/Gabinete pedagógico de Bellas Artes, Centro de profesorado de Almería. Almería, 1997.

En el paisaje que se vislumbra por este ventanal puede apreciarse una arquitectura palaciega y un jardín, donde se inserta una mesa ante la que se sienta un personaje ataviado con exótico atuendo y, frente a ella y de pie, otro con traje cortesano, haciendo su aparición un tercero con indumentaria eclesiástica.

Delante del Santo, en el ángulo inferior izquierdo de la pintura, hay tres niños saliendo de una tina, aunque el tercero es difícil de apreciar, por quedar en sombras y estar situado detrás de los otros dos, siendo únicamente visible su cabeza -que vuelve hacia nosotros- y un brazo.

Todos los detalles iconográficos señalados permiten identificar al personaje representado con san Nicolás de Bari, nacido hacia el año 270 en Patras de Licia y obispo de Mira, aunque debe su nombre a la ciudad italiana donde fueron llevadas sus reliquias el 9 de mayo de 1087, tras haberlas tomado de la catedral de Mira donde había sido enterrado, para evitar que fueran profanadas por los árabes. Desde su nacimiento, su vida estuvo plagada de hechos memorables, recogidos en *La leyenda dorada* y en la práctica totalidad de hagiografías, incluso en las de mayor divulgación³³⁷, por lo que nos ceñiremos únicamente a describir los que aparecen en la pintura.

Vemos en ella al Santo, representado como un hombre de mediana edad y tez morena, aludiendo con ello a su origen oriental, y portando las vestiduras que lo identifican como obispo: casulla negra, sobre la que lleva cruzada la estola, adornada en sus extremos con una cruz griega patada; lleva, además, la capa pluvial abrochada al pecho y la mitra, aunque esta última, en opinión de fray Juan Interián de Ayala, sería inapropiada pues “este adorno fue totalmente desconocido en los tiempos antiguos, y sólo se introdujo y lo recibieron los latinos ú occidentales muchos siglos despues de san Nicolás”³³⁸, no obstante lo cual, muchas son las imágenes que conocemos de éste y de otros santos obispos de los primeros tiempos del Cristianismo portándola.

Asimismo, lleva las joyas relacionadas con su dignidad episcopal: la cruz colgada del cuello y el anillo en su mano izquierda. Además, aparece sosteniendo el báculo con la mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta un libro, que se encuentra abierto.

³³⁷ VARAZZE, Jacopo: *Op.cit.*, I, 37-43; SAN NICOLÁS, fray Pablo de: *Historia de la vida, translación, protección, y milagros de S.Nicolás de Bari, el magno, el thaumaturgo, patrón, y protector de los Reyes y Reyno de Nápoles*. Bernardo Peralta, Madrid 1734; INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, III, 278-280; FERRANDO ROIG, Juan: *Op.cit.*, 207-208; RÉAU, Louis: *Op.cit.*, IV, 428-442; HALL, James: *Op.cit.*, II, 123-125; GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: *Año Cristiano, op.cit.*, XII, 177-181.

³³⁸ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, 279.

En efecto, fue san Nicolás obispo de Mira, en Asia Menor y, como tal, la leyenda le hace partícipe en el concilio de Nicea, donde se distinguió por su fervor en combatir el arrianismo, aunque recientemente se ha cuestionado este hecho, aduciendo que, al no haber llegado la herejía a su obispado, su participación en dicho Sínodo carecería de sentido³³⁹.



San Nicolás de Bari (detalles)

A través del ventanal que se abre detrás del Santo, vemos una arquitectura palaciega, en una composición muy elaborada, en la que apreciamos un edificio circular, adornado con esculturas insertas en nichos, de la que parte un corredor porticado, junto al cual el pintor ha representado un jardín, con una fuente en medio, y dibujos geométricos alusivos a los panterres que lo formaban. En primer término, otro jardín y una balaustrada adornada con una estatua, que lo separa de otro espacio enlosado, a modo de ajedrez en blanco y negro, donde vemos una mesa con viandas, ante la cual hay un personaje sentado, otro de pie frente a él, sosteniendo en su mano un plato con un jarro, un perrillo en primer término y san Nicolás que llega a la estancia.



San Nicolás de Bari (detalles)

La escena corresponde a un milagro acaecido tras la muerte del Santo: Adeodato, hijo de un noble, había sido capturado por unos piratas y ante la gallarda

³³⁹ GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: *Op.cit.*, XII, 180

presencia del joven, lo ofrecieron a su rey quien le obligaba a servir como copero; en una ocasión, coincidiendo con la festividad de san Nicolás y recordando cómo se celebraba la misma en casa de sus padres, al joven se le escaparon unas lágrimas y, tras preguntarle el rey por su causa y escuchar su respuesta, blasfemó que “si tanto podía aquel Nicolás, le pidiese, que le sacase de aquel cautiverio, y le llevase á casa de sus padres”³⁴⁰ e, inmediatamente, se apareció el Santo, vestido de pontifical, llevándose milagrosamente al joven para devolverlo a su familia.

Efectivamente, vemos que el pintor ha representado al joven vestido noblemente, significando con ello la alcurnia de su linaje, portando un jarro de plata apoyado en un plato de oro, que sostiene con su mano izquierda, permaneciendo impassible, tal vez por no haberse percatado de la aparición del Obispo quien, con los brazos abiertos, está en actitud de acabar de llegar, mientras que el rey, vestido con una túnica corta, manto y turbante al estilo morisco, extiende su brazo, atónito ante la irrupción sobrenatural.

A pesar de venir recogido en *La leyenda dorada*, no es habitual la representación de este episodio en los ciclos dedicados a san Nicolás, siendo descritas las obras conservadas como composiciones muy dinámicas, en las que reina la confusión entre los personajes que asisten al banquete y que son testigos de la aparición del Santo. Sin embargo aquí -en consonancia con lo realizado por Zorrilla-, vemos una escena serena, equilibrada, limitándose a incluir los personajes principales de la misma, pues el único elemento anecdótico es el perrillo que, situado delante de la mesa, parece totalmente ajeno a lo que sucede a sus espaldas.

Por el contrario, los tres niños que salen de la tina de madera suelen acompañar en muchísimas ocasiones a la figura de san Nicolás:



San Nicolás de Bari (detalle)

Resulta sorprendente que siendo, quizá, su atributo más frecuente, el hecho a que hace alusión no se recoge en *La leyenda dorada* e, incluso, parece que se trata de un error en la interpretación de unas imágenes, al derivar del episodio en el que san

³⁴⁰ SAN NICOLÁS, Pablo: *Op.cit.*, 185.

Nicolás libera a tres soldados que habían sido condenados a muerte y que, gracias a la intercesión del Santo -al aparecerse en sueños al emperador Constantino- fueron liberados. La escena solía representarse con tres cabezas de pequeño tamaño asomadas a la torre que, a partir del siglo XII, se convierten en tres niños y a partir de aquí, la narración original dio paso a esta otra:

Camino de Nicea para participar en el Concilio, el Santo y sus acompañantes se habían alojado en una venta, sirviéndoles el posadero un atún escabechado “tan bien aderezado, que provocaba el apetito: echòle el Santo la bendicion, y al punto le ilustrò Dios, revelandole, que aquella era carne humana”³⁴¹. Efectivamente, cuando llegaba a la posada algún hombre “de buenas carnes”, el ventero lo mataba “y luego salaba sus carnes, y las ponía en barriles con adobo de atun, y por tal le daba à comer à los caminantes”, lo que había realizado con tres jóvenes hacía pocos meses.

San Nicolás acudió a la despensa, rogando a Dios que “assi como à Adan le havia formado de un poco de barro, assi de aquellas carnes, y huessos separados formasse aquellos tres juvenes, cuyas carnes estaban en los barriles, y les inspirasse el espíritu de vida, infundiendolos el alma”³⁴², lo que efectivamente sucedió, hecho de donde “proviene el pintar al Santo de tiempo immemorial, con uno, ú con tres cubetos, de donde salen, yà dos, yà tres niños”³⁴³.

Así, Zorrilla ha representado a los niños, desnudos y rollizos, dentro de la tina de madera que había servido como saladero, si bien uno de ellos ya aparece saliendo de la cuba, haciendo alusión con ello a la idea de la resurrección, al igual que a Cristo resucitado se le representa fuera del sepulcro³⁴⁴.

Técnicamente la obra presenta una composición y unos juegos lumínicos y cromáticos muy bien resueltos, logrados no sólo por el contraste entre el interior de la estancia, en penumbra, y el exterior luminoso que se ve a través de la ventana, sino por otro foco de luz, procedente del exterior de la pintura y que llega por la izquierda, iluminando determinadas zonas de la figura de san Nicolás y al niño que ya ha salido de la tina, además, el hecho de que el Santo adelante una de sus piernas, ayuda a dotar de movimiento y profundidad a la figura, por la iluminación recibida en su muslo pues, de no haberlo hecho así, el resultado final hubiese sido más plano y estático.

Los tipos empleados recuerdan los de otras composiciones de Zorrilla, por ejemplo, los rostros de los niños, con las pupilas negras marcadas, el cabello rubio y rizado y la cara mofletuda, sin marcar apenas la barbilla por lo que los mofletes

³⁴¹ SAN NICOLÁS, Pablo de: *Op.cit.*, 124.

³⁴² Ibidem, 124-125.

³⁴³ Ibidem, 125.

³⁴⁴ REAU, Louis: *Op.cit.*, 438.

prácticamente se juntan con la papada, como veíamos en los querubines que acompañaban la imagen de la *Inmaculada* del estandarte que realizó en 1715.



San Nicolás de Bari (detalle)



Inmaculada (detalle)

En cuanto a san Nicolás, su rostro nos recuerda en buena medida al de san Millán de la estampa realizada por Zorrilla en 1724: figuras barbadas, de narices rectas y rostro alargado, ambos presentan los labios fruncidos y la cabeza ladeada y ligeramente inclinada, movimiento potenciado por la dirección de la mirada, hacia abajo, lo que les confiere un aspecto serio y meditabundo, como abrumados por sus responsabilidades.



San Nicolás de Bari (detalle)



San Millán de la Cogolla (detalle)

La pincelada, en línea con lo que habíamos visto en otras obras, es diferente según los aspectos que se deseen subrayar: más minuciosa y precisa para el rostro y vestidos del santo, combinada con otra más ligera, empleada para dar toques rápidos que iluminan determinadas zonas, llegando a hacerse completamente suelta, logrando con ella un aspecto abocetado, en el fondo, con un resultado que recuerda las escenografías barrocas que Zorrilla estaba ejecutando en estos años.

Ante el asunto representado en la pintura, lógicamente debemos preguntarnos por qué don José Marín, obispo de Almería, encargó esta obra. Un repaso a su partida de bautismo, y a la de sus familiares, nos llevaron a descartar que las razones fueran de índole devocional, pues ninguno de ellos recibió este nombre y tampoco el Santo fue nombrado abogado ni de él ni de sus hermanos pues recordemos que al obispo diéronle por abogados a san Julián y a santa Martina y, por lo que respecta

a los hermanos, encontramos varios santos que repiten su protección: santa Coloma, san Benito y santa Gertrudis, lo que resulta lógico al pertenecer la villa a la abadía benedictina de Nájera.

En un principio nos cuestionamos si el obispo representado podría no ser san Nicolás, sino san Julián -abogado de José Marín- o san Indalecio, evangelizador de Almería y primer titular de la diócesis, para quien nuestro Obispo había logrado la concesión de un rezo propio. Sin embargo, un repaso a la hagiografía de estos santos nos ha llevado a la conclusión de que el Santo a quien se dedica la pintura es san Nicolás de Bari, pues nada hay en la vida de san Julián o san Indalecio que los relacione con los asuntos que aparecen en el lienzo, mientras que sí son escenas que forman parte de la iconografía de san Nicolás.

Por ello, volvemos a preguntarnos qué impulsó a don José Marín a realizar este encargo. En nuestra opinión, en agradecimiento por haber sido nombrado obispo de Almería. Recordemos que las bulas habían sido firmadas el 20 de noviembre de 1730 por Clemente XII, por lo que el correo comunicándole la noticia pudo recibirse el 6 de diciembre, festividad de san Nicolás.

NUESTRA SEÑORA DE BELÉN (Museo catedralicio de Almería), 1731



Nuestra Señora de Belén

Óleo sobre lienzo (103x77) la pintura se encuentra en el museo catedralicio de Almería, si bien hasta hace unos años adornaba uno de los muros laterales del templo.

Iconografía claramente devocional, la imagen tuvo una amplia difusión desde que, según la tradición, Osio (obispo de Córdoba entre 295 y 357), al regresar del concilio de Nicea llevó a Córdoba una imagen recordando el

nacimiento de Jesús en Belén, extendiéndose la advocación rápidamente. Baste recordar que a finales del siglo XVII en Madrid existía, por lo menos, una hermandad de Nuestra Señora de Belén, con sede en el hospital de Antón Martín, y la congregación de Nuestra Señora de Belén que reunía a los arquitectos en la iglesia de San Sebastián.

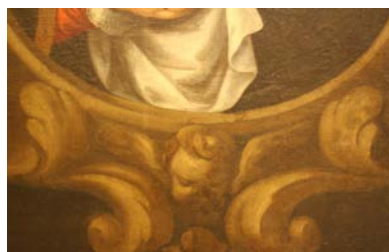
En el ámbito barroco muchos son los ejemplos conocidos que repiten, sin apenas variantes, el esquema seguido por nuestro pintor. Vemos aquí a la Virgen, cuyos ropajes le cubren la cabeza, vestida con una túnica rojiza con puños y cuello de encaje blanco, sobre la que porta un manto azul, ribeteado con pasamanería dorada con adorno de pedrería. Al hablar de las pinturas de Portillo (Valladolid), ya indicábamos que el juego cromático azul-rojo en los vestidos de la Virgen se interpretaba como un símbolo del amor maternal, algo que en esta obra está fuera de toda duda.

El Niño, por el contrario, aparece cubierto tan sólo por el lienzo blanco con que su Madre cubre su desnudez. María atrae a su Hijo hacia sí y éste acerca sus brazos hacia Ella, acariciando su rostro con una de sus manos. Ambos juntan sus mejillas, aunque vuelven sus rostros para mirarnos, como invitándonos a participar de su amor.

Los tipos humanos apenas si presentan diferencias respecto a otros ejemplos conocidos, al ser una representación muy tipificada pero, aun así, se ajustan a los modelos utilizados por Zorrilla³⁴⁵, con las pupilas negras muy marcadas, siendo el rostro de la Virgen ovalado, de labios finos muy perfilados y el del Niño apenas si tiene señalada la barbilla, resaltando con ello los mofletes.

Al igual que en otros ejemplos que conocemos, las dos figuras aparecen cubiertas con coronas, en este caso imperiales, doradas con adornos de águilas bicéfalas y pedrería engarzada pero, además, aquí la Virgen porta un collar, así como pulsera en su mano derecha y un anillo en el anular de esa mano y el Niño también lleva uno en su dedo índice; asimismo, tras la cabeza de la Virgen salen unos rayos flamígeros, semejantes a los de tantas custodias de sol.

³⁴⁵ Entre los bienes que quedaron en su taller, a la muerte de Zorrilla, se encontraba un borrón de Nuestra Señora de Belén.



Nuestra Señora de Belén (detalles)

Las figuras aparecen contrastadas en un fondo neutro de color oscuro, lo que hace resplandecer más sus carnaciones, el cual se inserta en un fingido marco, con ornamentos vegetales y cabezas de querubines en la parte superior e inferior, similares al de las tarjetas que se incluyen en muchas estampas realizadas en este momento.

Técnicamente, la obra se ajusta a lo indicado en pinturas anteriores, empleando una pincelada prieta y minuciosa para las partes más importantes, en especial en los rostros, con algunos toques más sueltos para iluminar determinadas zonas: cabellos, puños, lienzo que cubre al Niño, con un resultado más emborronado en los aspectos secundarios como las coronas y el falso marco, por haber utilizado en ellos una pincelada más larga y menos precisa.

Como conclusión a este apartado, queremos subrayar que de los tres obispos para los que Zorrilla trabajó: Osma, Mondoñedo y Almería, los dos primeros fueron monjes benedictinos y los dos últimos estrictos contemporáneos de Zorrilla³⁴⁶ y, además los de Almería y Osma fueron riojanos, bien de nacimiento o de profesión y ambos coincidieron unos años en El Burgo de Osma; una coincidencia común a los tres es haber sido consagrados en el monasterio madrileño San Martín.

Aparte de las obras pictóricas que Francisco Zorrilla realizó para los conventos estudiados, su labor se diversificó, correspondiendo a este momento el diseño para dos nuevos grabados: el primero sin duda fue un encargo que debió de serle muy grato, pues en él representó la imagen de Nuestra Señora de la Vega, tal como se encuentra en la basílica de Haro a ella dedicado, sirviendo el segundo, de nuevo, para ilustrar un libro devocional relacionado con la orden benedictina. Ambos fechados en 1732, año en que encontramos el primer ejemplo de su

³⁴⁶ Recordemos que Zorrilla nació en 1679, José Marín en 1680 y Alejandro Sarmiento en 1683.

actividad como restaurador de pinturas: las del oratorio del Ayuntamiento de Madrid.

NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA DE HARO (1732)



Nuestra Señora de la Vega de Haro

A finales del año 1731, uno de los más ilustres vecinos de la villa de Haro, Juan Francisco Ollauri y Unda, se había desplazado a Madrid, quizá para acompañar a su hija Dorotea Vicenta tras su matrimonio con Baltasar Antonio de Vera Thasis y Molinet, señor del Encín, celebrado el 30 de octubre³⁴⁷ de ese año.

Valiéndose de que se encontraba en la Corte³⁴⁸, fue comisionado por el Concejo de Haro para tratar diversos asuntos con el duque de Frías, señor de la villa, especialmente en lo relativo a negociar el pago de las alcabalas, siéndole otorgados poderes el 31 de diciembre de 1731 y el 24 de enero del año siguiente³⁴⁹.

Asimismo, su estancia fue aprovechada para contactar con Francisco Zorrilla y encargarle el diseño de una nueva lámina y, de ella, imprimir estampas con la imagen de Nuestra Señora de la Vega, a quien pagaron la nada desdeñable cantidad de unos 1.000 reales³⁵⁰, anotándose en los libros de cuentas de la

³⁴⁷ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1715-1753*, 107v.

³⁴⁸ A.M.H.: Caja 3071, 1.

³⁴⁹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3985 (Francisco Antonio Velloquin), 104.

³⁵⁰ En la cuenta se indica que fueron unos cien escudos y, aunque no lo especifica, entendemos que se trata de escudos de vellón, lo que equivaldría a los 1.000 reales.

Cofradía por Vicente Antonio de Frías, su mayordomo, en la correspondiente al periodo marzo de 1731 a 1732:

“abrir lámina: y seiscientos reales que pagó a Francisco de Zorrilla, vezino de la villa de Madrid y pintor de su Magestad, por mano de don Juan Francisco Ollauri, vezino de ésta, por la lámina que abrió para hazer estampas de Nuestra Señora, pues aunque su coste balía como zien escudos, lo restante lo dieron diferentes debotos para el fin de que se abriese dicha lámina: 600 reales”³⁵¹.

encargándose de su grabado el madrileño Miguel Ajenjo³⁵², que realizó una impresión de 2.500 estampas al precio de 30 reales el centenar, lo que le supuso cobrar de la Cofradía 750 reales, emitiendo por ello el correspondiente recibo³⁵³.

Lógicamente, debemos destacar dos aspectos de la noticia anterior; en primer lugar, la forma en que denominan a Francisco Zorrilla, a quien se le titula “pintor de su Magestad” afirmación que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, no se ajusta a la realidad, pues no hemos localizado documento alguno, en los diversos archivos consultados, donde se repita este calificativo ya que, el único título que nos consta tuvo, fue el de tasador oficial, otorgado por el Consejo de Castilla en 1733; nombramiento, por tanto, posterior a la ejecución y cobro de esta estampa.

Quizá la confusión pudo estar ocasionada porque los jarreros tuvieran conocimiento de la actividad de Zorrilla en la puesta en marcha de escenografías para representaciones teatrales destinadas a los monarcas, como las de la comedia *Fieras afemina Amor*, en 1724, ya estudiada y que por haber trabajado para ellos, aunque fuera tangencialmente, pensasen que podían llamarle pintor del Rey.

El segundo aspecto es que del pago a Miguel Ajenjo se indique que “hay recibo” mientras que de Zorrilla no consta este dato, siendo bastante probable que no firmara ningún documento, por la confianza que tenían en él sus paisanos.

Por otro lado, que se gastasen 1.750 reales en el dibujo, ejecución e impresión de la lámina no debe sorprendernos; cuando recogimos las distintas posibilidades que se abrían a los pintores para desarrollar su tarea, ya indicamos la importancia de las estampas para la difusión de las imágenes sagradas; su bajo coste -en comparación con otras formas de expresión, como pinturas o esculturas- hacía que los fieles que se acercaban a su santuario pudiesen adquirirlas fácilmente. Por ello, las ediciones se repetían a medida que se agotaban las existencias de la anterior y, cuando una lámina se encontraba gastada por su uso,

³⁵¹ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 78v.

³⁵² La grafía del apellido varía según los documentos: Agenjo, Ajenjo, Axenjo o Asenjo, siendo las dos primeras las más frecuentes, mientras que la última sólo es utilizada en el libro de cuentas de la Cofradía.

³⁵³ *Ibidem*, 79v.

se hacía una nueva, pues lo obtenido con la venta de las estampas compensaba, con creces, el gasto de su ejecución.

Tenemos documentado que el encargo a Zorrilla fue, por lo menos, el tercero que realizó la cofradía de Nuestra Señora de la Vega, pues en las cuentas de 1697-1698 se pagan 120 reales “a un pintor que se llama Mendoza³⁵⁴, por quentta de docientos y quarentta en que quedó ajustado avía de hazer un dibujo de Nuestra Señora en su trono para por él poderse abrir lámina”³⁵⁵ que, quizá no fue del agrado de sus comitentes, o tal vez el grabado se estropeó o extravió, porque en la cuenta de 1701-1702 se pagan 90 reales por un nuevo diseño, esta vez “al pintor de San Vicente”³⁵⁶.

Tampoco fue la suya la última, pues la Cofradía conserva en las dependencias de su museo una lámina de cobre, grabada en Madrid por Julián Rodríguez en 1776 y que fue costeada por don Bernardino de Velasco Pimentel y doña María Josefa Téllez Girón, su esposa, duques de Frías y condes de Haro³⁵⁷. Dicha estampa sigue utilizándose en la actualidad, entregándose un ejemplar, a modo de título, a los niños cuando se presentan y ponen bajo la protección de la Virgen, haciéndoles aspirantes a cofrades, en la festividad del 2 de febrero,



Nuestra Señora de la Vega de Haro (Julián Rodríguez, 1776)
Lámina de cobre e impresión

³⁵⁴ Pudiera tratarse de Juan de Mendoza, autor de la pintura de unos ángeles conservada en la sacristía de la catedral de Logroño.

³⁵⁵ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1665-1710*, 214v.

³⁵⁶ Ibidem, 252v. Quizá se refieran a José Ricci, asentado en San Vicente de la Sonsierra, quien en 1710 hizo los lienzos con los evangelistas que decoran el tambor de la cúpula de la basílica.

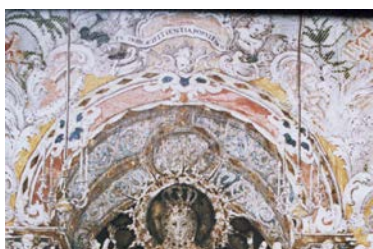
³⁵⁷ Bernardino de Velasco falleció en 1771, por lo que no podría haber dedicado esta lámina en 1776. La discrepancia viene justificada porque, sin que se conozcan las razones, en la lámina está retocado la última cifra, modificándola por un “6”.

aunque disponen de otras posteriores³⁵⁸, en algún caso, como el que mostramos, curiosamente impresa en París.



Nuestra Señora de la Vega de Haro

Como el encargo de la lámina regalada por los duques de Frías no ha dejado huellas en los libros de cuentas de la Cofradía, no es posible precisar si encargaron a algún otro pintor un nuevo dibujo o si, por el contrario, el grabador Julián Rodríguez pudo inspirarse en la lámina que seguía el de Zorrilla. Lamentablemente, no parece que se conserve ningún ejemplar de la realizada por nuestro pintor, si bien estamos convencidos de que la que hemos mostrado al comienzo de este capítulo fue grabada a partir de su diseño aunque, como vemos, la estampa fue posteriormente recortada, rellenando los huecos con telas diversas o bordando en realce algunas zonas, impidiendo con ello conocer las firmas que pudiera presentar³⁵⁹. Si la comparamos con la de Julián Rodríguez, vemos que existen entre ambas diferencias significativas, que permiten fácilmente llegar a la conclusión de que fueron impresas a partir de láminas diferentes, siendo especialmente evidentes en la parte superior ya que los ángeles que sostienen las arañas no aparecen en la estampa de Zorrilla,



Nª Sª de la Vega (Zorrilla-Agenjo)



Nª Sª de la Vega (Rodríguez)

³⁵⁸ La impresión y venta de estampas decayó sensiblemente a finales del siglo XVIII, cuando comenzaron a hacerse medallas de plata para su difusión entre los fieles, sucediéndose los pagos por este concepto a partir de 1771 y prácticamente con carácter anual a los plateros Ildefonso Zamora, Francisco Otario, Sebastián Martínez, Saturnino Quintana y Ramón Arnáez.

³⁵⁹ Al dorso del cuadro aparece la siguiente anotación manuscrita “la izo Manuel Perez y Medina para Nuestra Señora”.

o en la tarjeta a los pies de la Virgen, cuyo texto y adorno son completamente distintos, una cabeza de querubín en la de Zorrilla y una granada en la de Julián Rodríguez, añadiéndose a esta última unos textos adicionales, en ambos ángulos, que no se incluyen en la anterior:



N^a S^a de la Vega (Zorrilla-Agenjo)



N^a S^a de la Vega (Rodríguez)

Centrándonos en la realizada por Francisco Zorrilla, vemos la imagen de Nuestra Señora de la Vega, patrona de Haro, tal como se encuentra en el nicho principal del altar mayor de la basílica a Ella consagrada, si bien no debemos interpretar que reproduzca fielmente el retablo que la cobija, pues hacía más de treinta años que Zorrilla había salido de su villa natal y, salvo el tiempo que pasó allí cuando, siguiendo a la Corte, abandonó Madrid a causa de la guerra, no parece que hubiese vuelto, por lo que el recuerdo de cómo era el retablo debería de ser muy difuso.

Por otro lado, el modelo se ajusta al de tantas otras estampas, especialmente las dedicadas a la Virgen y, salvo las diferencias producidas por las distintas manos que intervinieron en su ejecución, vemos que las arquitecturas donde se inserta la imagen son muy semejantes en todos ellos; además, de haberse representado fielmente el retablo en este caso, la semejanza no tendría sentido, pues el que había en el momento en que se labra la estampa de Zorrilla no era el mismo que el que decoraba la basílica en 1776, por haberse construido en 1741 uno nuevo -obra de Santiago del Amo-, que es el que ha llegado a nuestros días.



Nuestra Señora de la Vega (estampas contemporáneas)

La imagen de Nuestra Señora de la Vega de Haro³⁶⁰, según la vemos en la reproducción que mostramos a la izquierda, es una talla de madera del siglo XIV, trabajada en tres de sus caras, habiéndose vaciado la parte trasera, quizá para restarle peso o, para evitar agrietamientos³⁶¹ y responde al tipo de Virgen sedente, con el Niño sentado a un lado, apoyando su mano izquierda en Él, y mostrándonos en la derecha un fruto, una manzana recubierta con una granada, haciendo alusión a la leyenda que sitúa su origen en la vega granadina cuando tras la invasión árabe “algunos Christianos, entre los muchos, que se retiraron àzia la Cantabria, tomaron esta Santa Imagen, que se veneraba en la Vega de Granada, y vinieron à dar con ella à un pequeño lugar, que oy se llama Villa-Bona, cercano à la Villa de Haro, por lo qual tiene oy el nombre de Nuestra Señora de la Vega de Haro”³⁶². Vestida con túnica y manto, que le cubre la cabeza, rodeándola como si de un velo se tratase, sus pies asoman ligeramente por debajo de la primera, de forma semejante a la talla de Nuestra Señora de Valvanera. En cuanto al Niño, aparece con los pies cruzados, sosteniendo con su mano izquierda el globo rematado con una cruz, mientras levanta la derecha en actitud de bendecir.

Asimismo, la Virgen sostiene dos elementos que son añadidos a la talla y que, quizá por ello, no se incluyeron en el dibujo de Zorrilla: unas espigas, que aluden al milagro acaecido hacia 1660 cuando

“una muger viuda, y devota de Nuestra Señora de la Vega de Haro, sembrò unas tierras, que trahia à renta, unas de trigo y otras de cebada, con tan diverso sucesso, que de las tierras sembradas de trigo, no cogió ni aun para pagar la renta, aviendo acudido con abundancia las que sembrò de cebada. La muger, que no se hallaba con caudal, para comprar la cantidad de trigo, que necessitaba para pagar la renta, teniendo à la vista el monton de cebada, con gran fe en la proteccion de la Santa Imagen, poniendose de rodillas àzia su Iglesia, la suplicò, que en atencion à su pobreza, y al atrasso, que se le seguiria, si compraba el trigo, que avia menester par cumplir con el dueño de las tierras, la socorriesse; y que pues era tan poderosa, se sirviesse convertir aquella cebada, en trigo; pues nada era dificil à su poder, y à su misericordia. La muger lo pidio, y la Virgen Santissima lo hizo, por medio de su devota Imagen; pues al instante, que la viuda acabò de pronunciar las palabras dichas, el monton de cebada se viò por todos convertido en trigo, con pasmo, y admiracion de los circunstantes. Y aun no pàra aqui tan estupendo milagro (assegura el Author, que trata de esta Santa Imagen), sino que repartiendose este milagroso trigo, muchos siembran de èl, y sucede, que siendo el grano de trigo, la espiga por defuera, es de hechura de cebada; y muchas personas devotas de la prodigiosa Imagen, conservan de tal trigo en sus casas, y usan de èl en sus enfermedades, cobrando salud perfecta, por la fe, con que le comen, redundando, y cediendo tales efectos en honra de Dios, y mayor culto de su Sacratissima Madre, en su Imagen de la Vega de Haro”³⁶³.

³⁶⁰ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.* y (2002): *Op.cit.*

³⁶¹ *Catálogo de la exposición “Inmaculada”* (2005): *Op.cit.*, 66.

³⁶² VILLAFANE, Juan: *Op.cit.*, 559.

³⁶³ *Ibidem*, 560.

espigas que se siguen entregando el día de su festividad, el 8 de septiembre, cuando la Virgen regresa a la basílica tras la conclusión de la procesión, acompañada del rosario de faroles.

Precisamente, el segundo elemento que porta es un rosario, objeto de gran importancia pues cuando estudiemos las pinturas murales que Zorrilla realizó en la basílica veremos la influencia que su rezo tendrá en la elección de los asuntos representados relacionándose, además, con la filacteria que aparece en la parte superior de la estampa³⁶⁴.

Hasta hace unos años la imagen se presentaba vestida, tal como vemos en la reproducción de la derecha, disponiendo de una rica colección de mantos y velos, hoy reservados para determinadas fechas marcadas en el calendario litúrgico, especialmente los días de la Presentación de Jesús en el templo (2 de febrero, cuando luce la corona del siglo XVIII) y el de la Natividad de Nuestra Señora, festejos solemnes que se inician el 29 de agosto con la novena, tienen su momento principal el 8 de septiembre cuando procesiona por las calles de Haro, cerrándose tras la octava, y en los que la Virgen se viste con su manto más rico y porta la corona que lució el día de su coronación (8 de septiembre de 1955), así como el rostrillo, la aureola y el creciente lunar a sus pies, tal como fue dibujada por Zorrilla³⁶⁵.



Nuestra Señora de la Vega (Zorrilla-Ajenjo, detalle)

³⁶⁴ Aunque en la estampa de Zorrilla aparece un rosario, en nuestra opinión es fruto del “arreglo” efectuado por el devoto que la manipuló con telas, bordados y otros añadidos. En cambio, sí es perfectamente visible en la de Julián Rodríguez.

³⁶⁵ Además, aunque depende de los años, puede también presentarse con sus mantos en otras festividades (Inmaculada Concepción, Navidad, etc.). Agradecemos a María Jesús Castro, camarera de Nuestra Señora de la Vega, todas las explicaciones recibidas, así como su total entrega en prestarnos su ayuda tantas veces como la hemos precisado.

Por encima de la Virgen, dos ángeles sostienen una filacteria, en la que puede leerse “*TV HONORIFITIENTIA POPVLI NOSTRI*”, alusivo a una de las cinco antífonas que se cantaban en las vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción, cuyo texto está tomado del libro de Judit y del Cantar de los Cantares:

“Tota pulchra es, María
et macula originalis non est in te.
tu gloria Jerusalem,
tu laetitia Israel,
tu honorificentia populi nostri.
¡Oh! Maria, virgo prudentissima,
mater clementissima,
ora pro nobis
intercede pro nobis
ad Dominum Jesu Christum”.

y, bajo el nicho que cobija la imagen, aparece una tarjeta rematada por un querubín, en la que figura la siguiente leyenda: “*Verdadero Retrato de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la VEGA, venerada en su parroquia extramuros de la Villa de Haro. El Señor Obispo de Calahorra y la Calçada concede 40 días de indulgencias, saludándola tres veces con el ave María*”.

Por lo que respecta a Miguel Ajenjo, su nombre no aparece en ninguno de los estudios dedicados al grabado que hemos manejado, no existiendo ninguna stampa surgida de su buril en las colecciones conservadas; sin embargo, muchos son los datos que de él hemos localizado, biográficos y artísticos, por lo que, al igual que hicimos con los grabadores antes estudiados, esperamos dar a conocer estas noticias en un estudio posterior.

Baste por ahora indicar que Miguel Jerónimo Ajenjo nació hacia 1680 en Madrid, siendo hijo del impresor Lucas Ajenjo (quien sin duda tenía especial devoción por san Jerónimo, patrón de libreros e impresores, al ponerle este nombre a su hijo) y de Francisca Cámara; contrajo matrimonio el 9 de mayo de 1706 con Manuela Castro, con quien tuvo varios hijos y falleció en Madrid el 4 de agosto de 1744; por la documentación localizada, sabemos que estuvo vinculado con otros grabadores con los que colaboró Francisco Zorrilla, como los hermanos Cosa, Juan Bernabé Palomino o Juan Fiz, a quien estudiaremos seguidamente.

En el año 2013, la parroquia de Haro adquirió el lienzo *La Virgen de la Vega en su camarín*, tras recibir la conformidad del obispado y el informe

favorable del taller diocesano de restauración³⁶⁶, y en el acto de presentación de la obra, recogido en diversos medios riojanos³⁶⁷, se atribuyó a Francisco Zorrilla, considerando que la pintura sirvió de modelo para las impresiones, estampas y grabados que, de Nuestra Señora de la Vega, se hicieron en los siglos sucesivos.

Según se recoge en los medios indicados, basaron la atribución en que el cabildo de la Vega había realizado, en 1741, una tirada de 2.500 copias de la estampación realizada por Miguel Ajenjo y, ante el éxito obtenido por la edición, dos años más tarde se envió una misiva a Francisco Zorrilla, para recordarle el compromiso adquirido para realizar una pintura de la Virgen de la Vega, que sirviese de base para la realización de una nueva serie de estampas de la imagen, abonándole por ello 600 reales de la época. Asimismo, se indica que, para cumplir con su compromiso, Francisco Zorrilla se desplazó hasta Haro y realizó “una pintura al óleo adaptada en tamaño y formato a las necesidades de lo que se le pedía”.

En las noticias documentales transcritas al principio de este apartado, recogíamos que entre marzo de 1731 y marzo de 1732 se pagaron a Zorrilla 1.000 reales por la realización de la estampa, así como 750 a Miguel Ajenjo por su impresión. No podemos conocer si los medios de comunicación recogieron correctamente lo que expresaron los conferenciantes en la presentación de la obra, pero si comparamos lo que aparece en los citados artículos y en la página web de la Cofradía, con los datos recogidos en los libros de cuentas, se detectan varias incorrecciones, algunas que pueden ser puramente tipográficas (fechar en 1741 la estampación, en lugar de 1731) o por haberse realizado una lectura incompleta de los libros, que ha llevado a afirmar que Miguel Ajenjo realizó una primera impresión en 1731 y que dos años más tarde Zorrilla realizó su trabajo, cuando, en la cuenta de 1731-1732 aparece, en el folio 78v, el pago a Zorrilla y, posteriormente, en el 79v, el realizado al grabador lo que, en nuestra opinión, demuestra que ambos se hicieron en el mismo año y, como parece lógico, primero se hizo y se pagó el dibujo y, posteriormente, su impresión.

Asimismo, se ha afirmado que Zorrilla cobró por su trabajo 600 reales cuando, según se comprueba por el libro de cuentas, fueron 1.000 reales los que percibió; es cierto que la Cofradía únicamente pagó la citada cantidad de 600 reales pero, en el apunte donde quedó reflejado, se añadió que la diferencia hasta

³⁶⁶ La obra había sido comprada en el año 2006 “por el anticuario y galerista don Enrique Martínez Glera” a una familia de Pamplona en cuya casa se encontraba desde hacía años.

³⁶⁷ Citamos por lo publicado en elcorreo.com bajo los epígrafes “Llegado de Pamplona a Logroño en 2006”, “Reaparece un lienzo de la Virgen de la Vega desaparecido durante 280 años” y “El enésimo secreto de Francisco Zorrilla” (9 y 10 de agosto de 2013) y en larioja.com “Haro redescubre al pintor Francisco Zorrilla” de 13 de septiembre de 2013, así como por los datos que se incluyen en la página web de la cofradía de la Virgen de la Vega.

los 1.000 en que se ajustó la labor fueron pagados por varios devotos, algo que sucedía con mucha frecuencia.

Respecto al compromiso de Zorrilla de hacer una pintura, para lo que se habría desplazado a Haro, desconocemos si los especialistas que participaron en la presentación del lienzo disponen de alguna documentación, que no se detalla, por lo que debemos ceñirnos a lo que se desprende de la que hemos manejado, donde nada se dice del supuesto viaje de Zorrilla a Haro y en la que sí consta que el pago se hizo “por la lámina que abrió para hazer estampas. Por ello, y con la prudencia que exige no haber podido contrastar con los conferenciantes la información publicada, tras haber examinado el lienzo *La Virgen de la Vega en su camarín*, que se ha instalado en la parroquia de Santo Tomás apóstol de Haro, y compararlo con las estampas de que disponemos, llegamos a la conclusión de que, en nuestra opinión, la obra no se trata del dibujo realizado por Zorrilla, posteriormente grabado por Miguel Ajenjo, por las siguientes razones:



NªSª de la Vega (Zorrilla-Ajenjo)



La Virgen de la Vega en su camarín (anónima)

Cuando un artista daba un diseño para ser pasado a la imprenta, para facilitar su reproducción con un buril intentaba que los perfiles y los rasgos más significativos de la imagen efigiada fuesen lo más nítidos posibles. El dibujo tenía una finalidad inmediata, sin ser necesario que perdurase, por lo que solía hacerse sobre papel ya que, además, tenía un menor coste que el lienzo. Sin embargo, lo que aquí encontramos es un lienzo representando, a color, el altar con la Virgen, con un resultado demasiado detallado, como puede apreciarse en el adorno del manto de la Virgen, así como en las guirnaldas y los ramos de flores que adornan el retablo, casi imposible de ser reproducidos en un grabado.



La Virgen de la Vega en su camarín (detalle)

Pero, además, desde el punto de vista estilístico, hay una distancia entre ambas obras, presentado la estampa una mejor calidad que la de su supuesto modelo y, aunque aceptásemos que Zorrilla realizase el dibujo en lienzo -como ya hemos dicho, cosa muy extraña-, y no se limitase a hacer los trazos más significativos, sino que lo elaborase por completo, el resultado final no se ajusta a su estilo. Tal como hemos repetido páginas atrás, la pincelada empleada por nuestro pintor no es uniforme, sino que varía según qué partes está realizando, siendo más precisa en las zonas principales y más emborronada en las secundarias, mientras que el resultado del lienzo que le han atribuido es homogéneo, como puede apreciarse claramente en los detalles que mostramos.



Nuestra Señora de la Vega



La Virgen de la Vega en su camarín

Detalle del remate superior del retablo

Por otro lado, comparando detenidamente ambas obras, observamos que hay algunos elementos que aparecen en la estampa, pero no en el lienzo, lo que no tendría sentido si, como se pretende, éste fuese el diseño previo al grabado; por ejemplo, en la estampa realizada por Zorrilla se incluyen dos lámparas que penden a ambos lados de la Virgen, en la parte superior del nicho se incluye el anagrama de la Virgen y el creciente lunar que está a sus pies está adornado con un querubín, sin contar con que los adornos laterales del retablo están más desarrollados en la estampa.



Nuestra Señora de la Vega



La Virgen de la Vega en su camarín

Detalles del creciente lunar y lateral del retablo

Como se afirma en uno de los artículos de prensa señalados, el dibujo dado por el pintor debía de ser sumamente preciso “para que el grabador no pudiera

salirse de la línea marcada y se atuviera a lo pintado, sin inventar nada”; efectivamente, entendemos que así era y, por ello, vemos entre estas dos obras excesivas diferencias como para considerar que una es el dibujo preparatorio de la otra.

Por el contrario, se hace alusión a la cuadrícula que aparece en el fondo del nicho que cobija a la Virgen, que se correspondería a una ventana de cristales; en nuestra opinión, lo que representa es el óculo existente en el camarín del santuario, claramente visible a través del nicho existente en el retablo, ventana que aparece en el lienzo adquirido, en la estampa de Julián Rodríguez, en una segunda pintura a la que más tarde nos referiremos y, casi con toda seguridad, también estaría en la estampa de Zorrilla, siendo una de las partes que se recortaron, perdiéndose con ello la información de cómo habría quedado esta zona.



La Virgen de la Vega en su camarín (detalle)

Hemos dejado para el final un argumento que nos parece bastante significativo: la diferencia de medidas entre una y otra obra, siendo las de la estampa (36 x 26 cm.)³⁶⁸ y las de la pintura (61'7 x 45'7 cm.). Si el lienzo recogiese el diseño dado por Zorrilla para, de él, abrir la lámina, el grabador hubiese tenido que reducirlo a poco más de la mitad, algo que nos parece ilógico. Los dibujos preparatorios que conocemos presentan unas medidas prácticamente idénticas a las de las planchas que se realizaron para reproducirlos, entendiendo que ésta era la práctica habitual, porque así el grabador únicamente tenía que pasar con sus buriles el dibujo a la lámina. Aparte de que una estampa de, aproximadamente, 60 x 45 cm. resulta excesivamente grande para la finalidad con que fue creada.

Por las razones anteriormente indicadas, pensamos que el lienzo *La Virgen de la Vega en su camarín* no corresponde al dibujo realizado por Zorrilla, y como las diferencias respecto a la estampa de 1776 todavía son más acusadas, llegamos a la conclusión de que la obra no puede verse como el dibujo preparatorio para ninguno de los grabados conocidos, sino como una pieza de carácter devocional,

³⁶⁸ Las medidas son aproximadas pues la obra está enmarcada, imposibilitando con ello darlas exactas.

encargada por algún particular, inspirándose su autor en la estampa diseñada por Zorrilla y, quizá, formase parte de un pequeño retablo o altar portátil, como el que conserva la cofradía de Nuestra Señora de la Vega, fechado en 1784:



Nuestra Señora de la Vega (1784)
Museo de la Cofradía de N.S. de la Vega (Haro)

En cualquier caso, estampas, medallas y altares portátiles fueron diseñados con un mismo objetivo: la glorificación de Nuestra Señora de la Vega, a quienes los jarreros, recogiendo el texto de la filacteria antes aludido “*Tu honorificentia populi nostri*”, “Tú, honor de nuestro pueblo”, han dedicado el siguiente himno³⁶⁹:

“¡Salve Virgen de la Vega!
¡Salve Patrona de Haro!
¡Salve Madre Milagrosa!
¡Salve Reina nuestro amparo!

Con creciente fe tu pueblo
con entusiasmo y fervor
viene a tus pies y te ofrenda
homenaje de su amor.

No desdeñes ¡oh Virgen bendita!
a este pueblo que Tú has elegido,
tus milagros y tus bendiciones
bondadosa siempre has concedido.

A la Virgen cantemos riojanos,
no decaiga nuestra devoción
entonadla entusiasta, un ¡Viva!
expresión de filial corazón”.

³⁶⁹ Con música de don Antonio Ascorbe y letra del capellán de la basílica don José Monroy, fue estrenado el 5 de septiembre de 1937.

RESTAURACIÓN DEL ORATORIO DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID **(mayo-julio de 1732)**



Ayuntamiento de Madrid

El edificio del Ayuntamiento de Madrid fue proyectado por Juan Gómez de Mora en 1629 y, por lo menos desde 1690, los responsables de la construcción fueron Teodoro Árdemans y Miguel Arredondo, quienes se ocuparon de realizar las portadas que dan a la plaza de la Villa, así como las torres “y, entre otras piezas, las de la capilla”³⁷⁰. Afortunadamente, esta joya del arte barroco madrileño se ha conservado, ubicándose en el primer piso de la torre que marca la esquina formada por la citada plaza y la calle Mayor.

En este lugar “el Concejo de Madrid oía misa antes de comenzar sus sesiones, cosa que hace casi un siglo se dejó de hacer para dedicar la estancia a despacho de alcalde” siendo ocupado, posteriormente, por el primer Teniente de alcalde y otras autoridades municipales³⁷¹, habiendo quedado cerrado desde hace años, sin darle ningún uso, pues ni siquiera se incluye en el recorrido de la visita cultural al edificio.

En 1692, Antonio Palomino y Velasco había realizado la pintura mural del salón de plenos y, en 1695 le fue conferido el encargo de ejecutar la decoración de la capilla, obras que habían concluido un año más tarde, percibiendo por su labor 18.000 reales de vellón.

La mayoría de estudios que tratan de Madrid apenas dedican unas líneas al oratorio, dentro del epígrafe dedicado a las Casas Consistoriales y, aunque en 1786 Álvarez y Baena escribía estas elogiosas palabras: “el Ilustre Ayuntamiento de Madrid ... es suntuoso y fuerte, con quatro torres en sus esquinas, escaleras, y salas magestuosas, y una rica Capilla ... está toda pintada al fresco por Don

³⁷⁰ TORMO, Elías: *Op.cit.*, 105.

³⁷¹ HORMIGOS GARCÍA, Mariano: *Op.cit.*, 18.

Antonio Palomino y Velasco”³⁷², no sucede lo mismo en los textos de los tratadistas del siglo XIX, algunos de los cuales parecieron no ver las pinturas, al no hablar de ellas³⁷³, a otros no les causó ninguna impresión, pues no consideran oportuno hacer comentario alguno³⁷⁴ e, incluso, guiados por un gusto neoclásico que les hacía denostar todo lo que el barroco tenía de exceso, criticaron abiertamente el edificio en su conjunto³⁷⁵, salvo la galería abierta por Villanueva en la fachada de la calle Mayor.

Como cabía esperar, debemos a Ponz la descripción más completa quien, al tratar de la Casa de la Villa, nos informa de que su capilla conservó los restos de santa María de la Cabeza, esposa de san Isidro, antes de ser trasladados a la iglesia de San Isidro el Real en la calle de Toledo. Asimismo, indica lo siguiente:

“En dicha Capilla hay varios asuntos sagrados, que pintó á fresco don Antonio Palomino, y son en la primer [*sic*] pieza la bóveda con nuestra Señora en nubes, con algunos Santos Españoles: baxo la cornisa ciertas figuras alegóricas; tres asuntos de la vida de San Isidro; los quatro Doctores, y á mas de esto los Retratos de Cárlos II, y la Reyna su muger. En la segunda pieza la Asuncion en la bóveda: enfrente de la ventana la visión de San Juan Evangelista, relativa á nuestra Señora, y quatro Virtudes en las pechinas. En el altar se ven tres estatuas, la Concepción, San Isidro, y Santa María de la Cabeza; y encima pintó Palomino el P. Eterno como preservando á la Virgen: á un lado Santa Ana, y San Joaquin abrazándose, y al otro un Angel”³⁷⁶.

texto que, sintetizado, es recogido por autores posteriores, como Madoz, que se refiere a la capilla como “rico, pero pequeño oratorio”³⁷⁷ o Fernández de los Ríos, quien después de criticar el edificio diciendo que “Madrid tiene por palacio de la villa una mala casa colocada entre dos callejuelas”, indica que en su interior hay “un pequeño oratorio recientemente restaurado, cuyas bóvedas pintó al fresco don Antonio Palomino, representando pasajes de la vida de S.Isidro y asuntos sagrados”³⁷⁸.

³⁷² ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786): *Op.cit.*, 250.

³⁷³ MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 116: “la distribución interior del edificio no ofrece cosa notable, consistiendo en espaciosos salones para las reuniones del cuerpo municipal y otras públicas, oficinas, oratorio, etc.”

³⁷⁴ QUADRADO, José María y FUENTE, Vicente de la: *Op.cit.*, 118: “el interior es adornado y espacioso: Palomino pintó al fresco las bóvedas de su capilla y alguno de sus salones”. PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 559: “el salón que se halla en el ángulo de la citada calle y la Plaza, sirvió en tiempos anteriores de oratorio y está pintado al fresco por D.Antonio Palomino”.

³⁷⁵ MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Op.cit.*, 75: “el interior de este edificio tampoco ofrece nada notable, ni en su forma ni por sus decorados ... en sus salones, modernamente decorados, no hay que buscar primores de arte, ni objetos de interés histórico”.

³⁷⁶ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 138-139.

³⁷⁷ MADDOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 239.

³⁷⁸ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Op.cit.*, 248.

Este último texto, aunque breve, resulta de sumo interés porque, por primera vez, se habla de que las pinturas realizadas por Palomino habían tenido que ser restauradas; efectivamente, la fecha en la que redactó esta monografía sobre Madrid, 1876, es prácticamente contemporánea a la ejecución de los trabajos de consolidación de las pinturas, realizados en 1872 por Antonio Lanzuela. Si bien no fue ésta la primera vez que la obra de Palomino tuvo que ser retocada pues, previamente, en 1732, ya había sido restaurada por Zorrilla.

Debemos al conde de Polentinos la primera noticia sobre esta intervención en las pinturas de la capilla municipal:

"Encontrándose varias quiebras en los costados, cornisa y bóveda del oratorio, con desconches y vejigas en el estoque, tuvieron que ser restaurados los frescos que pintó Palomino, restauraciones que fueron hechas en 1732 por el pintor D.Nicolás Zorrilla en el precio de 1.500 reales; en el año de 1872 sufrieron otra restauración, hecha por D.Antonio Lanzuela en 11.000 pesetas"³⁷⁹.

La noticia, citando el pago efectuado a Nicolás Zorrilla ha sido recogida posteriormente por otros autores que se han ocupado de la capilla³⁸⁰, planteándose en algún caso recusar la autoría de Palomino "dadas las sucesivas limpiezas y restauraciones -sin duda excesivas- sufridas por el fresco, primero en 1732 por mano de Nicolás Zorrilla y luego en 1872, sobremanera, por Antonio Lanzuela"³⁸¹.

En las citas anteriores hemos recuperado la noticia de que una persona llamada Nicolás Zorrilla había intervenido en las pinturas del oratorio del Ayuntamiento; lógicamente, entendemos que surja la duda de por qué la hemos incorporado al catálogo de las obras realizadas por Francisco Zorrilla.

Entre la documentación relativa al nombramiento de tasador oficial por el Consejo de Castilla, recogimos una instancia del procurador Francisco Manuel de Arancivia, que actuaba en nombre de Zorrilla, en la que, para demostrar su buen hacer como pintor, relacionaba varias de las obras por él ejecutadas y, entre ellas, estaba "la sala del Ayuntamiento de esta Villa"³⁸².

³⁷⁹ POLENTINOS, conde de: *Op.cit.*, 247. Aunque este autor indica que Lanzuela había cobrado por su trabajo 11.000 pesetas, en realidad lo que percibió fueron solamente 6.000. En principio el presupuesto que había pasado era por 5.000 pesetas pero, posteriormente, lo incrementó a 7.000 al incluirse también la restauración del friso, cantidad rebajada por el Consistorio a 6.000, con el encargo de que las obras quedasen "en el estado que de necesidad reclama la importancia de su mérito artístico" (A.V.: Secretaría, legajo 6-205-23.)

³⁸⁰ TORMO, Elías: *Op.cit.*, 105.; HORMIGOS GARCÍA, Mariano: *Op.cit.*, 18; FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa: *Op.cit.*, 58.

³⁸¹ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Op.cit.*, 190.

³⁸² A.H.N.: Consejos. Legajo 4000/12.

Afortunadamente, hemos podido localizar en el Archivo de Villa de Madrid³⁸³ los legajos que nos permiten afirmar, con rotundidad, que la restauración efectuada en 1732 a las pinturas del oratorio fue realizada por Francisco Zorrilla. Como en el anexo documental los hemos transcrito íntegramente, recogeremos aquí únicamente sus detalles más significativos³⁸⁴.

El 14 de febrero de 1732 el pintor Francisco de Ortega, por orden de Juan Cristóbal de Barcos, comisario de las casas del Ayuntamiento, examinó las grietas que habían aparecido en la pintura del oratorio y del salón, pasando un presupuesto para su reparación que ascendía a 3.600 y 1.100 reales de vellón, respectivamente.

Reunido el Consistorio el día 18, se acordó que Francisco de Ortega hiciera la reparación de la pintura del salón -tarea que ya habría concluido el 23 de mayo, cuando se le libra la citada cantidad- pero, debiéndoles parecer excesivo el presupuesto dado para la capilla, optaron por pedir otro a Juan García de Miranda³⁸⁵, quien el 16 de marzo ya había examinado la obra, pidiendo por ella un precio de 30 doblones, es decir, 1.800 reales.

El 21 de abril, el secretario del Ayuntamiento, Julián Moreno de Villodas, ante la diferencia existente entre ambos presupuestos, mandó a Juan Cristóbal de Barcos que solicitase un tercero al pintor Nicolás Zorrilla, lo que ya estaba hecho el día 30, pidiendo por su trabajo 1.500 reales y, siendo su oferta la más ventajosa, el Ayuntamiento acordó, en su junta de 12 de mayo, que fuera él quien ejecutase los trabajos de restauración, corriendo a cargo del carpintero Francisco Tizón la tarea de construir los andamios precisos.

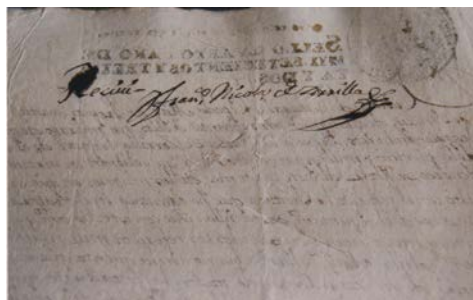
En distintos momentos de este trabajo hemos recogido el vínculo que Francisco Zorrilla mantuvo con Julián Moreno de Villodas, relación que, en nuestra opinión, facilitó que le fuera encomendado el trabajo, máxime cuando, además, había dado el presupuesto más favorable para las arcas municipales.

El 7 de julio, concluidas las obras, el Ayuntamiento ordenó que se le pagasen los 1.500 reales que le correspondían por su trabajo y, en el recibo firmado por el pintor, que figura al dorso del libramiento de pago, aparece con su nombre completo: Francisco Nicolás de Zorrilla:

³⁸³ Queremos agradecer a nuestro amigo, el historiador José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, su ayuda en la localización de esta documentación.

³⁸⁴ A.V.: Secretaría, legajo 3-413-25; Contaduría, legajo 4-431-3 y Libro de acuerdos del año 1732.

³⁸⁵ Juan García de Miranda fue una de las personas que más trabajaron en la restauración de las pinturas salvadas del Alcázar madrileño, tras su incendio el día de Nochebuena de 1734.



Firma del recibo por la restauración del oratorio

Cuestión más compleja es dilucidar cuánto de lo que hoy vemos se debe a la mano de Palomino, de Zorrilla o de Lanzuela. Desconocemos en qué fase se encuentra el proceso de restauración a la que están siendo sometidas las pinturas: hace unos años, cuando tuvimos oportunidad de estudiarlas, se estaban iniciando las catas previas al inicio de los trabajos, en la monografía publicada en el año 2001 se indica que “el presente estudio se ha realizado con motivo de la restauración de las pinturas ejecutadas por Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco en el Ayuntamiento de Madrid”³⁸⁶ -que podría interpretarse en el sentido de que los trabajos ya se habían realizado-, y el 21 de mayo de 2003 se comunicaba la finalización “de los trabajos de recuperación pictórica”, pero cuando hemos intentado volver a verlas nos comunicaron que no era posible por no haberse terminado su restauración por lo que esperamos que, de ser así, el plan de rehabilitación del edificio -actualmente sin servicios- que se espera acometer a partir del año 2016, incluya la citadas pinturas.



Oratorio del Ayuntamiento de Madrid

El oratorio del Ayuntamiento de Madrid se compone de tres espacios -dos cámaras más el altar- dispuestos de forma sucesiva y las pinturas cubren prácticamente por completo sus muros³⁸⁷.

³⁸⁶ FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa: *Op.cit.*, 11.

³⁸⁷ Aparte de las obras citadas, el oratorio ha sido estudiado por IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta: “Pinturas murales de Antonio Palomino en la capilla del Ayuntamiento de Madrid”. *A.I.E.M.* n° 36 (1996), 65-74.

En la pieza que corresponde a los pies encontramos, entre arquitecturas fingidas y pequeños ángeles que parecen descorrer falsos cortinajes, a los padres de la Iglesia: San Ambrosio y San Agustín, en las esquinas del muro testero y, san Jerónimo y san Gregorio en las más cercanas al que separa las dos estancias. En la parte superior de los paramentos -en los correspondientes a los lados este, norte y oeste-, hay tres óvalos rodeados por una guirnalda de frutas que forma un falso marco, con sendas escenas de la vida de san Isidro: la labranza milagrosa de los ángeles, la intervención del Santo en la batalla de las Navas de Tolosa y santa María de la Cabeza, esposa de san Isidro, cruzando el río sobre la capa de su marido, apareciendo, bajo la primera de las escenas, el escudo de la villa, con el dragón, la osa y el madroño y la corona de laurel.

El espacio se cubre por una bóveda que en principio se había dedicado a Nuestra Señora de la Almudena, patrona de Madrid (según el boceto conservado en el Museo Municipal, N.I. 1.473), aunque finalmente el asunto representado es la glorificación de la Virgen, entre nubes, apoyada en un triángulo en cuyo eje vemos, de forma sucesiva, el escudo real y el de la Villa, este último llevado en su hombro por una figura alegórica que representa al río Manzanares; a su alrededor, se disponen otras figuras, entre las que vemos alegorías y santos españoles, acompañados por ángeles en posturas y actitudes diversas.



Glorificación de la Virgen (bóveda del primer tramo)

En el cuarto paramento se abre un arco que da paso a la segunda pieza, estando decorado con los retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo -en los muros laterales- y, en la parte superior, las Virtudes teologales apoyadas sobre nubes: la Fe, en el centro, con la Esperanza a su izquierda y la Caridad a la derecha.

En el intradós del arco encontramos los retratos de los reyes Felipe III y Felipe IV estando decorada la bóveda que lo cubre con elementos vegetales y grandes jarrones con flores.

De lo anteriormente indicado, inclusión de los retratos regios, escudos, santos elegidos y escenas representadas, podemos concluir que el mensaje iconográfico de estas primeras salas es hacer una exaltación de Madrid y de la monarquía hispánica.

Sin embargo, las pinturas de la segunda estancia y del nicho que forma el altar del oratorio se dedican a la Inmaculada Concepción pues, como recogimos en otro capítulo, una de las preocupaciones de los reyes hispanos fue que se reconociese como dogma este misterio.

Por ello, esta sala aparece cubierta con una cúpula dedicada a la Asunción de la Virgen, presentando la peculiaridad de no estar sentada como es lo habitual, sino de pie, siendo elevada por unos ángeles -con una composición muy similar a la que veíamos en la iglesia de Portillo (Valladolid)- hacia el centro de la cúpula, donde se encuentra la Santísima Trinidad, rodeada por ángeles que tañen diversos instrumentos musicales, mientras otros, más pequeños, juegan con un velo, asomándose o sentándose sobre la supuesta cornisa, en un auténtico trampantojo.



Asunción de la Virgen (cúpula del segundo tramo)



San Isidro (acceso al altar)

En las pechinas, rodeadas por unos marcos formados por guiraldas de flores, encontramos cuatro figuras femeninas de gran belleza: la Caridad, la Obediencia, la Pureza y la Modestia. El muro de la izquierda está ocupado por el vano de una ventana, siendo la pintura puramente decorativa, con grandes jarrones de flores y falsas arquitecturas, mientras que el de la derecha lo está por la escena de san Juan en Patmos, con la visión del arcángel san Miguel combatiendo al dragón de las siete cabezas, y Sulamita, la mujer apocalíptica con quien se identifica, desde antiguo, a la Virgen en su Inmaculada Concepción.

En un segundo machón, dando paso a lo que fue el altar del oratorio, aparecen sendos medallones con las imágenes de san Isidro y santa María de la Cabeza, totalmente realizadas en dorado, contrastadas sobre un tondo azul cuyo falso marco vuelve a ser dorado, estando adornado el arco del intradós por roleos y un sol en el centro.

El último espacio correspondería al nicho del altar y está cubierto con una bóveda, donde se ha representado al Padre Eterno rodeado de ángeles, en posiciones variadas, algunos en unos escorzos muy marcados, aunque no vemos “la Inmaculada exenta de pecado” citada por Tormo³⁸⁸, quizá porque no se refería a una pintura, sino

³⁸⁸ TORMO, Elías: *Op.cit.*, 105.

a la estatua de la Concepción, recogida por Ponz, que se retiraría de la capilla al destinar las salas a funciones administrativas.



Padre eterno (bóveda del altar)



El sueño de san José (lateral izquierdo del altar)

Los paramentos laterales muestran dos escenas claramente relacionadas con el misterio de la Concepción si bien, en palabras de Tormo, “al modo iconístico antiguo”: el sueño de san José y, a la derecha, el abrazo en la puerta dorada.

Discernir cuánto de lo que hoy vemos se debe a la mano de Palomino o hasta qué punto las pinturas originales quedaron modificadas por las sucesivas restauraciones es tarea compleja. Por el único boceto preparatorio conservado, el de la bóveda de la primera sala, conocemos que existen variaciones sobre el resultado que hoy vemos, como en la figura de la Virgen o la incorporación del escudo real, pero ¿quién las introdujo? Esperemos que la rehabilitación desde hace años anunciada pueda dar respuesta a esta incógnita, siquiera parcialmente, pues los pigmentos utilizados por Lanzuela en el siglo XIX seguramente serían distintos a los empleados por Palomino o Zorrilla.

Diferenciar lo que Zorrilla incorporó al original será más complicado, no sólo por utilizar unos materiales semejantes a los empleados por su colega, sino porque sus estilos pictóricos son muy semejantes, máxime al tratarse de pintura mural, en la que la huella que Luca Giordano dejó en los pintores de su generación es tan importante que sólo las obras perfectamente documentadas permiten hacer atribuciones firmes.

ESTAMPAS PARA LA OBRA “INSINUACIÓN DE LA DIVINA PIEDAD”, 1732

En 1732 se publicó en Madrid, por la imprenta de la viuda de Francisco Hierro, con el título completo de *Insinuación de la divina piedad. Vida y Revelaciones de Santa Gertrudis la Magna, abadessa del Orden de San Benito*, la

traducción al castellano que el benedictino fray Leandro de Granada y Mendoza había realizado de la obra que, en latín, había escrito fray Juan de Castañiza (publicada en Madrid en 1599) reuniendo distintos escritos de la Santa, así como su autobiografía, que había sido editada previamente en alemán -Liptzk³⁸⁹ 1505- y latín -Colonia 1536-, publicaciones que se han relacionado con el movimiento de la Contrarreforma³⁹⁰.

La obra se compone de dos partes, la primera correspondiente a los tres primeros libros y, la segunda, a los libros cuarto y quinto y está dedicada a doña Jerónima María Spinola y la Cerda, duquesa de Medinaceli y marquesa de Priego, entre otros muchos títulos. Tras recoger las primitivas aprobaciones de la obra, fechadas en 1601, se incluye el "dictamen del reverendo padre maestro fray Antonio Carriedo, predicador general de la religion de San Benito, y de su Magestad", dado en San Martin de Madrid el 10 de mayo de 1732, así como las licencias oportunas y la fe de erratas, estando esta última fechada el 30 de octubre de dicho año.

La primera impresión de la obra de fray Leandro de Granada había sido publicada en Salamanca en 1603 (aunque la aprobación del texto se fecha el 26 de marzo de 1601) sucediéndose las reediciones que, en algún caso, como las de Madrid 1689 y Salamanca 1690, también incluyen estampas dedicadas a la Santa, firmada la primera por Gabriel de Casas y anónima la segunda, muy distintas de la que nos ocupa. Estas primeras ediciones incluían unos escolios de fray Leandro, es decir, una interpretación de aquellas partes que resultaban difíciles de entender y que eran precisos porque en esas fechas las publicaciones en romance de libros de visiones y revelaciones no eran frecuentes; sin embargo, tras la muerte de santa Teresa se habían hecho más habituales, por lo que en la edición de 1732 estos escolios se consideraron innecesarios y ya no aparecen.

Cuando estudiamos las pinturas existentes en el monasterio de San Martín, recogíamos la existencia de un lienzo, situado en su biblioteca, con la imagen de santa Gertrudis, religiosa que no sólo fue venerada por los monjes benedictinos por su santidad sino, además, por haber dejado testimonio escrito de sus revelaciones. Pensamos que las reediciones de sus obras, en 1689 y 1690 podrían estar relacionadas con la concesión por Clemente X (1670-1676) de "rezo propio devotísimo, con Antifonas, Hymnos, Lecciones y Responsos, todo sacado de las Revelaciones, y Vida de la Santa"³⁹¹ y que en 1677 Inocencio XI incluyera su

³⁸⁹ Suponemos que se trata de la ciudad alemana de Leipzig.

³⁹⁰ RUBIAL GARCÍA, Antonio y BIENKO DE PERALTA, Doris: "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 83 (2003), 2 y 22. Citamos por la edición digital.

³⁹¹ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de: *Insinuación de la divina piedad. Vida y Revelaciones de Santa Gertrudis la Magda, abadessa del Orden de San Benito*. Imprenta viuda de Francisco Hierro, Madrid 1732, s/f.

nombre en el martirologio romano, el día 17 de noviembre, hecho equiparable a su canonización.

A principios del siglo XVIII hubo una especial devoción hacia la Santa, a lo que no fue ajena la publicación en castellano de su biografía y revelaciones, pues como consta en la edición de 1732 "Despues de dichas impresiones ha crecido tanto la devocion de los Fieles, y el culto con Santa Gertrudis ... que son innumerables las Iglesias donde tiene Altares, Imagenes, Cofradias, con Indulgencias concedidas ..." ³⁹². Sirva como ejemplo que en 1725 se había colocado una talla con su imagen en la iglesia madrileña de San Ildefonso para la que, en 1726, Antonio Álvarez y Manuela Yuste, su mujer, habían mandado construir un retablo a sus expensas ³⁹³; asimismo, contaba con una Congregación propia, cuya Constitución y ordenanzas fueron impresas el 25 de julio de 1730 ³⁹⁴.

Como indicamos en su momento, la iglesia de San Ildefonso era un anexo de la de San Martín, en cuyo monasterio vio la luz otra hagiografía dedicada a la Santa: *Idea de una perfecta religiosa, en la vida de Santa Gertrudis*, que escribió fray Juan Bautista Lardito, de la que conocemos dos ediciones, ambas publicadas en Madrid en 1717 y 1720.

Esta devoción quizá pudo influir en la concesión de indulgencias plenarias, otorgada por Benedicto XIII el 4 de abril de 1727 ³⁹⁵ que, a su vez, acaso fuera el desencadenante para la reedición del texto de fray Leandro de Granada, en 1732, impulsada por el monasterio de San Martín.

Más curiosa es la coincidencia de que, el 22 de diciembre de ese mismo año de 1732, se repusiese en el madrileño teatro de la Cruz la comedia *La más amada de Christo, Santa Gertrudis la Magna*, obra en dos partes escrita por José de Cañizares, cuyo manuscrito, de 1701, se conserva la Biblioteca Nacional ³⁹⁶ si bien no tenemos constancia de que fuera estrenada hasta 1716, representándose en la citada fecha, esta vez acompañada por la música compuesta por Corradini ³⁹⁷.

Además, en el citado manuscrito se hace alusión a una visión en la que aparece una cadena, si bien de forma algo diferente a como aquí se ha representado, ya que, en la tercera jornada de la segunda parte:

³⁹² GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de: *Op.cit.*, s/f.

³⁹³ B.N.: Mss. 1916: *Indice e inventario de documentos, manuscritos, libros impresos y prohibidos del Convento de San Martín* y A.H.N.: Clero. Libro 8552, 323.

³⁹⁴ B.N.: Mss. 1916.

³⁹⁵ A.M.SDS.: Inventario general por orden cronológico de los papeles y documentos de que consta el archivo de la congregación de San Benito, realizado por Fulgencio Campo, 1828.

³⁹⁶ B.N.: Mss. 15684 (primera parte) y 16565 (segunda).

³⁹⁷ EBERSOLE, Alva V.: *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*. Insula, Madrid 1974, 21.

“Aparécese un Peñasco y átado á él vna cadena larga con dos ramales y asidas a ellas la enfermedad, vestida de negro y cintas amarillas, y la salud, de blanco y lazos encarnados.

Christo: Para eso ay tambien remedio
mi amor la eleccion te deja
me enfermedad ó salud
verlas alli en aparienzia.
A aquélla musttia, y ajada
sombra de orrores cubiertta
es mi vien, la enfermedad
Y, por el contrario, ésta
que festivamente alegre
flores la vistten y perlas,
es la salud apazible,
Oye que una se lamenta
quando otra se regozija:
y as es de elejir una de ellas.
Enfer: O, ynfiliz quien desmaya
Salud: O, felix quien alienta
Enfer: y en continuo sospiro
Salud: y en festiva cadenzia
Las dos: mientras una falleze
otra gorjea
mostrándotte del mundo la miseria,
pues el mismo esclavón de una cadena
enlaza los plazerres y las penas”³⁹⁸.

En la edición que nos ocupa, impresa en 1732, encontramos tres estampas, dos de ellas dedicadas a santa Gertrudis la Magna y, la tercera, con el Niño Jesús en el corazón de la Santa.

SANTA GERTRUDIS LA MAGNA (1732)

“Dibujó e inventó una linda estampa de *Santa Gertrudis la Magna, á quien la Virgen Santísima, acompañada de su divino Hijo, presenta una rica cadena de oro y pedrería.*- Grabóla Juan Pérez, en 4.º menor, el año 1732”³⁹⁹.

Según recogíamos al iniciar este trabajo, en 1894 el conde de la Viñaza por primera vez daba a conocer la actividad de Francisco Zorrilla como autor de composiciones para ser grabadas. Es la única referencia que hace sobre la obra, sin aclarar si se trataba de una estampa suelta o si, por el contrario, se insertaba en

³⁹⁸ CAÑIZARES, José: *Comedia nueva yntitulada “La más amada de Christo, Santa Gertrudis la Magna”* (B.N.: Mss 16565, 49-49v).

³⁹⁹ VIÑAZA, Conde de la: *Op.cit.*, IV, 70.

un texto; tampoco se aporta otra información en las publicaciones sobre Zorrilla que se han ocupado de ella⁴⁰⁰.

En la tesis de licenciatura que, sobre Zorrilla, presentamos en el año 2001, incluíamos estas dos estampas⁴⁰¹ cuya iconografía se ajustaba a la descripción facilitada por el conde de la Viñaza. En dicho trabajo, planteábamos que se trataba de la obra que nos interesaba y que la diferencia entre los apellidos -Pérez y Fernández- de los grabadores podría deberse “a una lectura incorrecta de la firma, dado que la grafía del apellido puede llevar a error”⁴⁰²:



Santa Gertrudis la Magna
Biblioteca Nacional



Santa Gertrudis la Magna
Insinuación de la divina piedad

La primera de las imágenes mostradas corresponde a la prueba suelta (158 x 116 mm.) conservada en la Biblioteca Nacional (Inv. 45853)⁴⁰³. La segunda se incluye en el libro *Insinuación de la divina piedad en la vida, y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna, abadesa del Orden de San Benito*⁴⁰⁴, cuyas medidas (160 x 115 mm.) son prácticamente coincidentes con la anterior. Ambas obras son idénticas y las dos, en el ángulo inferior derecho, presentan la firma del grabador “Juan Fer^z Fac^{at}”, siendo las letras “F” muy elaboradas.

⁴⁰⁰ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 506, únicamente hace alusión a “una estampa dibujada por el pintor, que cita el Conde de la Viñaza” y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 180, al no haberla localizado, recoge la descripción publicada en las *Adiciones*, relacionando el asunto representado con “las advocaciones de los monjes de la orden de San Benito”.

⁴⁰¹ Las diferencias de color y luminosidad derivan de las reproducciones de que disponemos, una fotocopia para la primera y una fotografía de la segunda.

⁴⁰² SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 45.

⁴⁰³ En la ficha bibliográfica se indica que Juan Fernández falleció en 1748.

⁴⁰⁴ En nuestra tesis de licenciatura la estampa que insertábamos procedía del ejemplar conservado en el Instituto Teológico de padres franciscanos de Murcia, donde únicamente disponen del segundo volumen de la obra. La imagen se inserta precediendo a la página número 1, con el que comienza el prólogo al libro cuarto.

Afortunadamente, haber podido localizar los dos volúmenes de la obra, en las bibliotecas de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, de los Monasterios de la Encarnación de Madrid y de San Millán de la Cogolla, y de la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, nos permite mostrar la estampa que, con toda seguridad, fue inventada por Francisco Zorrilla, pues, como podemos ver, la obra está firmada, en el ángulo inferior izquierdo por el autor de la composición: “*D.Fran^{co} a Zorrilla ynb.*” y, en el derecho, por el grabador, fechándose a continuación: “*Ionannes Perez Scul. 1732*”, datos totalmente coincidentes con los facilitados por el conde de la Viñaza por lo que, sin duda, es ésta la estampa por él descrita, presentando unas medidas ligeramente inferiores respecto a las anteriores (152 x 108 mm.).



Santa Gertrudis la Magna (F.Zorrilla-J.Pérez)

Ahora bien, como puede comprobarse por las imágenes que hemos insertado, las estampas -aunque sumamente semejantes- no son idénticas y las primeras están firmadas por Juan Fernández, mientras que la segunda lo está por Juan Pérez. Como en las primeras, el grabador utiliza abreviaturas para consignar su apellido, podría pensarse que se trata de un error de lectura, o que podría llamarse Juan Fernández Pérez, o Juan Pérez Fernández, utilizando indistintamente uno u otro apellido.

Tras examinar detenidamente las imágenes, llegamos a la conclusión de que, aunque partiendo del mismo diseño, se trata de láminas diferentes realizadas por dos grabadores distintos.

Para complicar más las cosas, en el ejemplar de Murcia que, recordemos, correspondía al segundo volumen, encontramos la estampa firmada por Juan Fernández pero en el conservado en la Real Academia de la Lengua, la estampa de Juan Fernández aparece en el primer volumen mientras que en el segundo, también precediendo a la página número uno, la que se inserta es la de Juan Pérez. Más tarde volveremos sobre este asunto.

Centrándonos en la estampa dibujada por Zorrilla, vemos en ella a santa Gertrudis la Magna, nimbada, arrodillada ante una mesa cubierta con un paño, sobre la que aparecen diversos útiles de escribir, así como un libro abierto en el que pueden leerse las palabras “*MEMORIAL de divina Piedad*”: las primeras palabras que dan título al texto donde se incluye esta imagen.

La Santa aparece ataviada con las tocas de monja, pues Gertrudis había nacido en Eisleben (Alta Sajonia) en 1256⁴⁰⁵ y, cuando tenía cinco años de edad, la dejaron al cuidado de las religiosas benedictinas de Helfta, en el norte de Alemania, en cuyo monasterio tomó el hábito en el año 1294 y donde falleció⁴⁰⁶. En dicho convento se ocupó de escribir tanto las revelaciones que tuvo su maestra santa Matilde, *Libro de la gracia especial*, como las propias, que dieron como fruto *El embajador de la divina piedad*, tomado como base por sus hagiógrafos posteriores, que lo recogieron y comentaron, como fray Leandro de Granada.

Aparece acompañada del báculo abacial, que se encuentra a su espalda, atributo que suele acompañarla en múltiples representaciones, si bien surge de un error, no de los artistas, sino de sus primeros biógrafos, que la confundieron con Gertrudis de Hackeborn, hermana de santa Matilde, que sí fue abadesa. Aunque el equívoco quedó subsanado en los textos, no sucedió lo mismo en su iconografía, donde siguió apareciendo acompañada de este elemento en los siglos sucesivos.

En el centro de su pecho vemos un corazón inflamado, con el Niño Jesús acurrucado en su centro, del que sale una filacteria con la inscripción “*In corde Gertrudis invenietis me*”⁴⁰⁷. Es su atributo más conocido, y se utilizó para la estampa que decora el frontispicio de la edición de 1732, por lo que lo estudiaremos más adelante.

En la parte superior, a la izquierda, se ha representado la visión que tuvo la Santa, cuando se le aparecieron Jesucristo y la Virgen para entregarle una cadena, hecho poco común en su iconografía, que tuvo lugar en el momento de su tránsito, cuando

“Baxa el Celestial Esposo ... con ropas de gran Magestad, y gloria; acompañavale su Madre llena tambien de gozo”⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ GRAU, J.M. de: *Op.cit.*, VIII, 709-712. RÉAU, Louis: *Op.cit.*, IV, 29. AISA, María Ángeles: *Año Cristiano. Op.cit.* XI, 478-482.

⁴⁰⁶ Las fechas de su muerte varían de 1302, en *Año Cristiano*, a 1334, dada por Grau.

⁴⁰⁷ “En el corazón de Gertrudis me encontraréis”.

⁴⁰⁸ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de: *Vida, y revelaciones de santa Gertrudis la Magna, monja de la orden del patriarca san Benito*. Melchor Alvarez, Madrid 1689, 19.

Aunque en el texto no se indica que portasen una cadena, este objeto quizá haga alusión a la “INSTRUCCION DADA A SANTA Gertrudis para rezar con utilidad, y provecho el Oficio de Nuestra Señora”, donde Cristo le ordenó:

“En Nona me alabaràs, haziendo memoria de el ardentisimo, y correspondido amor de mi divino corazon, y de la purisima Virgen, la qual juntò con cadenas de amor la excelentisima Divinidad con la Humanidad, y con lazo inseparable las uniò en su vientre virginal, y me imitò a mi, que soy vida de los que viven, quando à la hora de Nonas me rendì a la amarguisima muerte, por la grandeza de el amor con que amaba à la redempcion humana”⁴⁰⁹.

En la estampa mostrada vemos que Jesucristo y la Virgen -sentados en unas nubes sostenidas por querubines- sujetan la cadena, ambos con la mano izquierda; además, Jesucristo adelanta su mano derecha en la que porta un cetro y su Madre, casi en un gesto paralelo, se lleva su mano al pecho, en una composición que recuerda, sobremanera, a la que aparece en el *Jubileo de la Porciúncula* (Academia de Bellas Artes de San Fernando) obra atribuida en algún momento a Carreño y, en los últimos años -con reservas- a Claudio Coello⁴¹⁰ si bien, lógicamente, el resultado está invertido, al tratarse de una estampa.



Santa Gertrudis la Magna (Zorrilla-Pérez)



Jubileo de la Porciúncula ¿Claudio Coello?

Del ángulo superior derecho parece irrumpir un ángel que, con un movimiento descendente, llega para hacer entrega a la Santa de dos coronas, una de ellas de flores y, la segunda, no sabemos si ducal o de marquesado, quizá alusiva a la duquesa de Medinaceli y marquesa de Priego, a quien se dedicó la publicación.

La presencia de las coronas está justificada porque, cuando se agravó la enfermedad de santa Gertrudis, ante los llantos de las religiosas de su convento que rogaban por su recuperación, el día de san Lebuyno mártir a quien habían puesto por intercesor de sus súplicas, se apareció este Santo a una de las monjas

⁴⁰⁹ LARDITO, fray Juan Bautista: *Idea de una perfecta religiosa, en la vida de Santa Gertrudis*. Francisco Hierro, Madrid 1717, 187.

⁴¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1986): *Op.cit.*, 305.

para decirle que cesasen sus lágrimas y plegarias, porque “el Rey deseava ya coronar a la Reyna, y que al soldado no le era dado impedir esto”⁴¹¹.

Por ello, todo un cortejo celestial descendió para acompañar a santa Gertrudis en su tránsito, pues

“Baxaban por instantes à aquella pobre, pero muy dichosa celda, Espiritus Angelicos, por sus ordenes, y gerarquias, que todos la combidaban para las delicias de el Cielo, y la cantaban con celestial motete: *Veni Sponsa Christi accipe coronam*”⁴¹². Ven Esposa de Christo à recibir la corona, que el señor te tiene prevenida”⁴¹³.

lo que explica que en la estampa aparezca el ángel señalado, y varios querubines, a veces en una composición similar a la utilizada por Zorrilla en alguna de las obras realizadas para los trinitarios calzados, así como por otros pintores de este momento.

Desde el punto de vista compositivo, se trata de una obra muy bien resuelta, en la que se ha separado el mundo terrenal del sobrenatural. En el primero encontramos a la Santa y los objetos asociados a la doble vertiente de su biografía: la religiosa, simbolizada por las tocas y el báculo, y la escritora, por la mesa y los distintos objetos puestos sobre ella. En el segundo, a Jesucristo y la Virgen, acompañados de ángeles y querubines, potenciándose la distinción entre ambos mundos por la forma en que se ha realizado la estampa, mucho más luminosa en la parte celestial que en la terrenal, pues es precisamente de la parte superior de donde llega la luz que ilumina la escena, marcándose sus rayos.

Pero, además, vemos que la composición de las figuras principales forma un triángulo invertido, cuya base uniría las cabezas de Jesucristo, la Virgen y el ángel que porta las coronas, siguiendo la dirección marcada por la pierna de Cristo -a la izquierda- y los dos querubines de la derecha, para unirse en las rodillas de la religiosa.

Como recogíamos al principio de este capítulo, en esta edición del texto de fray Leandro de Granada se incorporan dos estampas, prácticamente iguales, pero que, al examinarlas detenidamente, presentan diferencias, algunas derivadas de las distintas manos que se ocuparon de su grabado pero, en algún caso, debidas a razones más conceptuales:

⁴¹¹ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro (1689): *Op.cit.*, 19.

⁴¹² Conocemos dos versiones musicales de este motete, de Giovanni Pierluigi de Palestrina y de Tomás Luis de Victoria, que se cantaban en distintas festividades marianas.

⁴¹³ LARDITO, fray Juan Bautista: *Op.cit.*, 262.



Santa Gertrudis la Magna (Zorrilla-Pérez)



Santa Gertrudis la Magna (Fernández)

En la obra realizada por Juan Fernández, la composición tiene una diagonal muy marcada, que iría desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho, con un punto de inicio en la luz que llega desde el exterior de la pintura, sin apenas marcar los rayos, iluminando las figuras de Jesucristo y la Virgen así como el rostro de la Santa y marcando, de forma muy señalada, la sombra creada por el báculo; fuera de este rayo luminoso, se encontrarían la mesa y el ángel de la esquina superior. Este último aparece parcialmente cubierto con un velo y porta en sus manos una corona real y, en lugar de la segunda corona de la estampa de Juan Pérez, aquí lleva un ramo, formado por una rosa y una azucena, flores que están claramente relacionadas con el siguiente texto:

"El jardín significaba el cuerpo sacrosanto de la Virgen su madre, las flores sus virtudes, las rosas, que cuanto más distantes parecían más agraciadas, significaban el ardor de su caridad, que cuanto más se extendía, llegando hasta los enemigos, daban olor en su estimación más fragante; las azucenas, tan blancas y hermosas, representaban su castidad y pureza virginal"⁴¹⁴.

el cual está justificado por la forma en que Dios había definido a santa Gertrudis, según ella misma recoge en el libro de su vida:

"esta es mi escogida: ella es azucena, y lyrio, el qual gusto de traer en las manos; y es mi supremo, y mas gustoso deleyte entre los que recibo en la tierra, morar en su alma casta, y pura. Ella es Rosa mia, que suavemente huele; porque su paciencia, y hacimiento de gracias en todas las adversidades me dan un olor suavísimo, que excede al de las flores mas escogidas"⁴¹⁵.

Santa Gertrudis presenta un aspecto avejentado y lleva anillos en todos los dedos de la mano izquierda, así como en el pulgar y meñique de la derecha, los siete anillos alusivos a las siete promesas que Cristo concedió a los devotos que se encomendasen a la intercesión de la Santa. En su visión, Cristo le dijo:

⁴¹⁴ LARDITO, fray Juan Bautista: *Op.cit.*

⁴¹⁵ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro (1732): *Op.cit.*, 14.

"Porque no dudes de esto, llegate, y recibe la fuerza de mi contrato, y concierto. Y luego mi poquedad te viò abrir casi con entrambas manos aquella arca de la divina fidelidad, è infalible verdad, que es tu endiosado corazon, y me mandaste à mi perezosa ... estender mi mano derecha, y tomandola la metiste en tu sacratissimo corazon ... despues ... sacando mi mano, me aparecieron en ella siete circulos de oro à manera de siete anillos, en cada dedo uno, y en el de la sortija tres, en testimonio de que estos siete privilegios me eran confirmados"⁴¹⁶.

con ellos, Cristo ratificaba a la Santa que cumpliría las gracias y dones prometidos; resultando curioso que los anillos no se incluyeran en la stampa de Juan Pérez.

En cuanto a la imagen de Jesucristo, se ha representado como un hombre joven, de brazos musculosos y en sus cabezas se han resaltado las tres potencias del nimbo crucífero que sólo Él, como Dios-Hombre que murió en la cruz, puede llevar, mientras que el que lleva la Virgen está formado por trece estrellas, de las que no emana resplandor alguno; su rostro denota pesadumbre, estado de ánimo que se subraya porque tanto la inclinación de la cabeza y la mirada se dirigen hacia abajo.

Todos estos detalles hacen que el resultado final de la composición sea más humano, lo que no es en absoluto algo casual, pues en su momento ya apuntamos que en las revelaciones que tuvieron santa Gertrudis y santa Matilde, se subrayaba la humanidad de Cristo y que toda la vida de nuestra Santa estuvo marcado por el "amor con la santissima y reverendissima Humanidad de Christo, y su Passion"⁴¹⁷.

Sin embargo, si tuviéramos que definir con una sola palabra la stampa de Juan Pérez diríamos que es más "celestial"; desde la luz, cenital, señalando con un foco y unos rayos muy marcados de dónde procede, cuyo origen está, además, casi en el centro del borde superior, con lo que ilumina prácticamente por igual a todos los personajes que en ella se insertan. Pensamos que situar en esta zona el origen de la luz deriva de que como

"ella huviesse pedido tantas vezes a su querido Esposo, que le enseñasse donde se pastava, donde sesteava al medio dia (esto es) que le mostrasse donde la luz y calor del Sol celestial està en su punto y fuerça; plugò a aquel amantissimo Señor cumplirle sus deseos, y acercarle la hora de su partida"⁴¹⁸.

Los personajes, además, están absolutamente idealizados al haberse representado con unas edades indefinidas y en los que no apreciamos signo alguno

⁴¹⁶ Ibidem, 140.

⁴¹⁷ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de (1689): *Op.cit.*, 16.

⁴¹⁸ Ibidem, 18.

de pesadumbre sino todo lo contrario, especialmente en la figura de la Virgen, que mira, arrobada, a su Hijo. Por todo ello, el resultado final es una obra muy equilibrada y serena, acorde con la forma de hacer de nuestro pintor.

Las tres figuras principales aparecen nimbadas de forma semejante, si bien, el que lleva la Virgen se adorna con diez estrellas resplandecientes. En cuanto al ángel que irrumpe en la escena, destaca su absoluta desnudez, al haber desaparecido el velo que le cubría en la otra estampa.

Son también distintos los objetos que aparecen sobre la mesa, en la de Juan Fernández hay tres libros sobre la mesa y el tintero contiene varias plumas, mientras que en la de Juan Pérez sólo hay dos libros y una pluma.

Ahora bien, ¿cuál de las dos es anterior?. Podría pensarse que la que figura en la primera parte. El problema surge porque no siempre se respeta el mismo orden:

- a) En el ejemplar conservado en la Real Academia de la Lengua, la estampa de Juan Fernández aparece en el primer volumen, y la de Juan Pérez en el segundo.
- b) En el de la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, en el primer volumen se incluye la de Juan Pérez, y el segundo carece de estampas, y no parece que haya sido cortada.
- c) El Instituto Teológico de Murcia y la Real Academia de la Historia no disponen más que el segundo volumen, y contiene la estampa de Juan Fernández.

Esta disparidad impide que el lugar de inserción de las estampas pueda utilizarse como criterio para fijar una cronología en su impresión pues, seguramente, el editor tendría las dos utilizando una y otra, según parece, indiscriminadamente.

En nuestra opinión, el diseño dado por Zorrilla fue inicialmente grabado por Juan Fernández, estando destinado, quizá, a una nueva edición de la biografía de santa Gertrudis que redactó fray Juan Bautista Lardito, lo que justificaría que en él aparezcan elementos que hacen alusión directa a su texto, como el ramo de rosas y azucenas, que se incorporen elementos peculiares a su iconografía, como los siete anillos y, sobre todo, que se haga especial hincapié en subrayar la humanidad de los personajes.

Posteriormente, la estampa se utilizaría para ilustrar el primer volumen del libro de fray Leandro de Granada, en su reedición de 1732, pero al imprimir el segundo, quizá debido al desgaste de la lámina o acaso para adecuarla al contenido de este volumen, se encargaría la nueva versión grabada por Juan Pérez,

en la que, como hemos visto, los personajes están más idealizados y los objetos relacionados con la faceta de escritora de santa Gertrudis han disminuído, aludiendo con ello a la crisis religiosa sufrida cuando se percató de que su inclinación al estudio la llevaban a gastar “más tiempo con hombres, que con Dios” decidiendo abandonarlos, hasta que, en otra visión, Cristo la instó a que siguiera escribiendo porque, de no hacerlo, no saldría de la cárcel del cuerpo.

Todas las referencias que la estampa recoge de la biografía de santa Gertrudis, y que hemos ido comparando con extractos de los textos manejados, nos llevan a la conclusión de que el momento representado es el de su tránsito, lo que explicaría el grado de idealización buscado, que llevó a que se rehiciera la primera lámina, por no haberse alcanzado en ella, lo que sí se consiguió en la segunda, hasta el punto de que el ángel portador de las coronas, al ser un espíritu puro, no tiene necesidad de cubrir su cuerpo y por eso se nos muestra desnudo.

Un último aspecto que debemos tratar es el de los grabadores que intervinieron en la estampación de los dibujos realizados por Zorrilla, Juan Fernández y Juan Pérez. Podría pensarse que se trata de una misma persona que firmaba, de forma indistinta, con su primer o su segundo apellido pero estamos convencidos de que se trata de dos personas diferentes.

Escasas son las noticias que se tienen de Juan Fernández, artista que no es citado ni por Ceán ni por el conde de la Viñaza. La primera vez que una persona con este nombre aparece en la historiografía es en el diccionario de artífices sevillanos confeccionado por Gestoso a finales del siglo XIX⁴¹⁹, donde se recoge el grabado que sirve de portada al libro *Annales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla que comprehenden las olimpiadas o lustro de la Corte en ella*, realizado en cobre por Juan Fernández, según el diseño de Pedro Tortolero de 1747, información que se incluye, sin adición alguna, en el diccionario de Benezit⁴²⁰, si bien la fecha de ejecución de la lámina se ha retrasado a 1748⁴²¹.

Lo que ya no podemos confirmar, pues un nombre tan común no permite hacer afirmaciones rigurosas, es si el grabador anterior, que trabajó en Sevilla, es el mismo que se documenta en Madrid a mediados del siglo XVIII, máxime cuando las obras conservadas de uno y otro son escasas, lo que impide hacer comparaciones estilísticas, pues únicamente conocemos dos estampas madrileñas firmadas por Juan Fernández: la de santa Gertrudis que estamos estudiando y, la segunda, que

⁴¹⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. La Andalucía moderna, 1899-1908. Facsímil de Analecta, Pamplona 2001, III, 202.

⁴²⁰ BENEZIT, E.: *Op.cit.*, V, 388.

⁴²¹ LEÓN, Aurora: El grabado sevillano durante el lustro real: 1729-1733. *Congreso “El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII”*. Aranjuez 27-29 de abril de 1987. Comunidad de Madrid, Madrid 1989, 367.

reproduce el retablo de Nuestra Señora de la Portería⁴²² que el marqués de la Solana tenía en la capilla de su domicilio, siendo las firmas de una y otra estampa tan diferentes que incluso nos impide afirmar fehacientemente que fueran hechas por el mismo autor.

Por el contrario, muchas son las obras que conocemos firmadas por Juan Pérez, calcógrafo documentado, también en Sevilla y Madrid, y que aparece en los diccionarios de artistas realizados en el siglo XIX por Ceán Bermúdez⁴²³, el conde de la Viñaza -que recoge la estampa dibujada por Zorrilla, sin facilitar ningún dato sobre el grabador- y Gestoso, preguntándose este último si pudiera tratarse de Juan Pérez de las Cuevas, unificándose ambas personalidades en obras posteriores.

No podemos precisar si el grabador activo en Sevilla llamado Juan Pérez es la misma persona que el discípulo de Matías Arteaga, Juan Pérez de las Cuevas; lo que sí podemos asegurar es que ninguno de ellos fue el autor de la lámina de *Santa Gertrudis la Magna* que dibujó Zorrilla, pues ésta fue realizada por Juan Fiz Pérez, que era su nombre completo, del que conocemos un buen número de estampas grabadas en Madrid, todas ellas firmadas con su nombre, Juan -o su equivalente latino Ionannes-, y su segundo apellido: Pérez, prefiriéndolo al primero, quizá porque sonase extraño o, seguramente, porque en Andalucía se utilizaba más el apellido materno que el paterno y Juan Fiz Pérez era natural de la villa onubense de Alosno, donde nació el 19 de noviembre de 1691, fecha que le impide ser el autor de algunas de las obras citadas en los diccionarios anteriores, al estar fechadas a finales del siglo XVII.

Muchas son las noticias que de él hemos localizado, esperando poder darlas a conocer en un próximo trabajo, pero debemos adelantar que tuvo relación con el resto de grabadores con los que Zorrilla trabajó: los hermanos Cosa, Miguel Ajenjo y Juan Bernabé Palomino, habiéndole documentado, asimismo, trabajando para las Casas de la Moneda de Madrid y Segovia. Falleció el 16 de mayo de 1744.

Quizá su formación se inició junto a algún platero, pues algún miembro de su familia se dedicó a este arte y, además, Juan Fiz estuvo casado con María, una de las hijas del platero madrileño Damián Zurreño. Esta cercanía con ellos quizá explique el cuidado con el que está realizada la estampa, con un trabajo de buril muy delicado y que, desde luego, presenta una mejor calidad de ejecución que su predecesora, la grabada por Juan Fernández.

⁴²² Un ejemplar de esta estampa, perteneciente a la colección de Antonio Correa, se conserva en la Calcografía Nacional. *Catálogo* (1981): *Op.cit.* y *Catálogo de la exposición "Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas"*. Madrid 1990.

⁴²³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Op.cit.*, IV, 74-75.

CORAZÓN DE SANTA GERTRUDIS CON EL NIÑO JESÚS (1732)



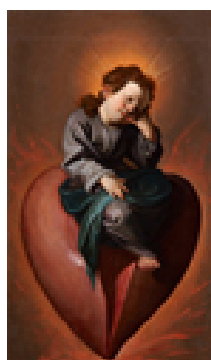
Insinuación de la divina piedad

La estampa forma parte del frontispicio de la publicación cuyo estudio estamos realizando, tratándose de una obra de pequeño tamaño (70 x 55 mm.), lo que no es óbice para que fuera realizada con suma delicadeza.

Vemos en ella al Niño Jesús, dormitando apoyado en su brazo derecho. La composición deriva claramente de obras devocionales del siglo XVII, como la *Virgen Niña dormida* de Zurbarán (catedral de San Salvador, Jerez de la Frontera y Fundación Santander, Madrid) o el *Niño Jesús* de Alonso Cano (Meadows Museum, Dallas):



Virgen Niña dormida (Zurbarán)



Niño Jesús (Alonso Cano)

En la ficha museográfica de la segunda pintura se indica que pudiera tratarse de la puerta del sagrario del retablo dedicado a santa Teresa en el convento sevillano de San Alberto de Sicilia, lo que no debe sorprendernos, pues muchos son los paralelismos que encontramos en las biografías de santa Teresa y santa Gertrudis, así como en las visiones y revelaciones que tuvieron.

Efectivamente, como en esta última pintura, el Niño Jesús de nuestra estampa se muestra dormido, apoyando su mano izquierda en la esfera del mundo que tiene sobre sus piernas, aludiendo con ello a que su poder se extiende sobre todo el universo. Se inserta, acurrucado, en el corazón de santa Gertrudis quien, el día de su nacimiento, recibió la merced de que

“Sintiò nacer en su coraçon un tierno niño lleno de dulçura, y amor, con lo qual ella maravillosamente se encendiò, y regalò. Y por el entendimiento vino a merecer, que Christo le dicesse un muy dulce regalo; y fue, que assi como èl era por la divinidad figura de la substancia del Padre: assi ella era figura de su humanidad”⁴²⁴.

Quizá por ello, al tratarse de una representación de Dios hecho Hombre, sobre la cabeza del Niño el autor ha dibujado la corona de espinas, símbolo de su Pasión.



Corazón de santa Gertrudis con el Niño Jesús

y, además, rodeando al corazón aparece la inscripción: “*EGO DORMIO ET COR MEUM VIGILAT. CANTOCOR Cº 5, Vº 2*”, que reproduce el versículo del canto cuarto del Cantar de los Cantares, en el que se narra la visita inesperada del esposo⁴²⁵:

“Dormía yo, y estaba mi corazón velando; y la voz de mi amado, que llama: Ábreme, hermana mía, amiga mía, paloma mía, mi inmaculada; porque está llena de rocío mi cabeza y del relente de la noche mis cabellos” (Cant 5, 2).

Asimismo, la pintura de Zurbarán que hemos mostrado anteriormente se ha relacionado con las palabras de otra visionaria, sor María de Ágreda, quien al hablar de la infancia de la Virgen, relata que “la oración era continua, incluso dormida, porque el entendimiento no necesita que funcionen los sentidos”⁴²⁶.

⁴²⁴ GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro (1732): *Op.cit.*, 101.

⁴²⁵ Los versículos de este cántico sirvieron de inspiración a Claudio Monteverdi para la composición de su motete *Ego dormio, et cor meum vigilat*.

⁴²⁶ *Catálogo de la exposición “Zurbarán”*. Museo del Prado, Madrid 1988, 368, siendo de Jannine Baticle la redacción de la ficha correspondiente a esta obra.

Desde un punto de vista técnico, la obra está muy cuidada, con un foco que, desde la parte superior, ilumina claramente la figura del Niño, irradiando, a su vez, desde el corazón, múltiples haces de luz, distribuidos uniformemente.

La estampa no está firmada, pero estamos seguros de que también fue diseñada por Francisco Zorrilla, correspondiendo a Juan Fiz Pérez el grabado de la lámina, pues comparándola con las dos imágenes que disponemos de *Santa Gertrudis*, la perfección del trazo y la dulzura con que está representado el Niño nos llevan a la conclusión de que es a él a quien debemos atribuir esta obra.

Entre el 29 de julio y el 6 de diciembre de 1732 no tenemos noticias de Francisco Zorrilla en Madrid. Ello se debe a que, en nuestra opinión, se desplazó a la ciudad de Ávila, donde el arquitecto Pedro de Ribera había concluido la construcción de la capilla de Nuestra Señora de la Portería y se estaba procediendo a su decoración.

Asimismo, aprovechó su estancia en dicha ciudad para realizar dos pinturas destinadas a uno de los retablos laterales de la iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia.

PINTURAS PARA LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERÍA (ÁVILA) 1732

“Para flor, en el campo,
la maravilla,
y entre todas las guapas,
la Portería”⁴²⁷.

El 10 de septiembre de 1690, en la villa de Galleguillos de Campos (León) venía al mundo Luis Riol Ancilles que, en 1712, ingresó en el convento franciscano de Nuestra Señora de la Antigua, en Grajal (León), haciendo su profesión solemne un año más tarde en el de San Diego de Valladolid, adoptando el nombre de fray Luis de San José, el cual va íntimamente unido a la imagen y advocación de Nuestra Señora de la Portería de Ávila.

⁴²⁷ CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: “La capilla de Nuestra Señora de la Portería, unida al convento e iglesia de San Antonio de Padua, en Ávila”. *Actas del simposium “Monjes y monasterios españoles”*. El Escorial 1995, I, 579.

En 1715, fray Luis fue trasladado al convento abulense de San Antonio de Padua, que había sido fundado el 28 de febrero de 1576 por don Rodrigo del Águila, corregidor de Madrid y mayordomo de la emperatriz doña María, y María de Tapia, su mujer⁴²⁸, concluyéndose las obras en 1583 según la inscripción que figura en la fachada. Fue uno de los monasterios que abrazaron la reforma impulsada por san Pedro de Alcántara y, a su llegada, el religioso fue encargado del cuidado del huerto. Por ello, cuando el 3 de mayo de 1718 “se levantó una recia tempestad de truenos, que terminó su furia en tanta agua y granizo, que sobrepujando las tapias de la cerca del Convento, que mira al prado, amenazó la total ruina de la huerta”⁴²⁹; el religioso salió a intentar achicar el agua que anegaba la tierra que con tanto afán cuidaba, pero no sólo fue imposible, sino que la impetuosa corriente derribó tapias y medianería, salvo aquélla en la que el religioso había buscado apoyo donde invocó la protección de la Virgen, de quien era muy devoto, a quien “vió en el mismo punto que vestida de una ropa muy flotante, se le acercó y confortó asegurándole que no tendría peligro”⁴³⁰.

Cuando pasó el temporal, los franciscanos vieron con alegría que vivía el compañero que daban por ahogado pero fray Luis guardó en secreto lo acaecido en la huerta, ya que únicamente les comunicó que debía su vida a la intercesión de la Virgen y que, en agradecimiento, había ofrecido dedicarle una pintura, para lo que pidió a los artistas de Ávila que la hicieran, pero éstos se burlaron de él, rehusando hacerlo, máxime cuando no podía pagarlos⁴³¹.

El 16 de junio de 1718 “fue el Devoto Fray Luis en casa de Salvador Galban, natural de Salamanca y vecino de Avila, pintor de oficio, más tan principiante entonces que podía poner inscripciones a todas sus pinturas”⁴³² encargándole un cuadro que representase a la Virgen, tal como se le había aparecido en la huerta: semejante a la imagen de la Inmaculada Concepción pero, en lugar de sustentarse sobre nubes, aquí se apoya sobre las aguas embravecidas.

Al artista, que se encontraba enfermo, “el buen fraile le prometió la salud si le ofrecía hacerle la pintura que tanto deseaba. El pintor, que se sintió inmediatamente sano, delineó sorprendido el boceto con las escasas instrucciones

⁴²⁸ A.H.N.: Clero. Libro 562: *Libro del Convento de San Antonio de Avila, el qual fundaron desde su principio los muy Ilustres señores Don Rodrigo del Aguila y Doña María de Tapia, su muger, en el anno del Señor de mill y quinientos y setenta y seis, a veinte y ocho días del mes de febrero.*

⁴²⁹ SAN ANTONIO, fray Juan de: *Op.cit.*, 24-25.

⁴³⁰ MARTIN CARRAMOLINO, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado*. Librería española, Madrid 1872. Facsímil de Miján, Ávila 1999, III, 365.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² SAN ANTONIO, fray Juan de: *Op.cit.*, 27. Se trata del pintor Salvador Santos Galván Grados, a quien tenemos documentado en Ávila y localidades cercanas, trabajando -sobre todo en tareas de dorado- para distintas cofradías entre 1708 y 1736, así como realizando dibujos para estampas y tasaciones de pinturas.

que el indocto Luis le diò”⁴³³ estando concluida la obra para el Domingo de Ramos de 1719, cuando fray José la colocó en la portería del convento, de donde la imagen tomó su nombre.



Nuestra Señora de la Portería (Salvador Galván, 1718)

Tras la llegada del lienzo, comenzaron a multiplicarse los prodigios, lo que convirtió al convento en centro de peregrinación de “ciegos, cojos, enfermos de todas clases y pobres, muchos pobres, muchos enfermos”⁴³⁴, culpando a fray José de que “si él no prometiera salud a los enfermos, no vinieran tantos”⁴³⁵; ello, unido a que consideraban poco respetuosos los apelativos que el religioso dirigía a la imagen, a quien llamaba “mi chica”, “mi guapa”, “mi borrega”, llevó a que lo trasladaran a los conventos de Villacastín y Arévalo, donde compuso una serie de poesías a la Virgen, de las que forman parte los versos que abren este capítulo.

En 1721 fray Luis pudo regresar a Ávila y la devoción hacia esta imagen había crecido de forma vertiginosa, por lo que la portería donde se encontraba resultaba pequeña para tantas personas como a ella acudían; por ello, se decidió trasladarla a la iglesia conventual para lo cual, en 1724, Marcos Tejada construyó un retablo que cobijase a la Virgen, retocándose el lienzo por el propio Salvador Galván, para dar más vivacidad a los colores y para que su formato resultase más cuadrado⁴³⁶.

En 1725 se fecha la primera stampa conocida, abierta a expensas de don José Imberto y, en 1726, el exvoto entregado por el marqués de Valparaíso⁴³⁷. Muy pronto son los nobles quienes se convierten en sus bienhechores, especialmente don

⁴³³ MARTIN CARRAMOLINO, Juan: *Op.cit.*, III, 366.

⁴³⁴ CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: *Op.cit.*, 577.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ VERDÚ, Matilde: “La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la Capilla construida en su honor dentro del Convento abulense de San Antonio”. *Cuadernos Abulenses* nº 8. Institución Gran Duque de Alba-Diputación de Ávila, Ávila 1987, 17.

⁴³⁷ SAN ANTONIO, fray Juan: *Op.cit.*, 111.

Pascual Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco y marqués de Alcañices, así como don Juan Morante de la Madrid, marqués de la Solana quien había acudido a Ávila⁴³⁸ para agradecer a la Virgen unos favores que le había otorgado y durante el viaje, en 1728, su hija Ana María, futura marquesa, contrajo unas viruelas, enfermedad que felizmente pudo superar lo que hizo aumentar -más si cabe- la devoción que sentía hacia la divina Portera, hecho del que quiso dejar constancia con esta pintura, obra que, como podemos leer en la inscripción, estuvo motivada porque “*En el año de 1728. Haviendo pasado los señores Marqueses de la Solana à dar las gracias à Nuestra Señora de la Porteria, le dieron en el puerto unas viruelas à doña Ana María Morante; en 24 oras le brotaron y se le secaron, y quedo libre de ellas*”.



Ana María Morante de la Madrid

En agradecimiento a tan gran favor, el marqués entregó 100 doblones para que se iniciase la construcción de una nueva capilla, donde la imagen pudiese venerarse con el decoro preciso, lo que llevó a fray Luis a viajar a Madrid donde, aparte de encargar a Francisco Meléndez una miniatura sobre marfil de la Virgen⁴³⁹, contactó con el maestro mayor de obras reales y de la villa de Madrid, don Pedro de Ribera a quien, según narran las crónicas, preguntó “¿*Es usted el carpintero que hace las Capillas hermosas?*”⁴⁴⁰, saludo que, sin duda, fue del agrado del arquitecto, comenzando entre ellos una amistad que duró hasta la muerte del religioso.

Aceptó Ribera el encargo⁴⁴¹ y el “duque de Medina de Rioseco, don Pascual Enríquez de Cabrera, al presente patrono de este convento, puso la primera piedra, poniendo en ella varias monedas el día 28 de septiembre de dicho año [1728], se

⁴³⁸ El viaje suele fecharse en la primavera de 1727, en agradecimiento por haber curado a la marquesa, María Antonia Castejón, si bien algún texto atribuye el hecho a la mediación de otra imagen: LÓPEZ GONZÁLEZ, Vicente. *Historia de Nuestra Señora de Sonsoles*. s/e, Ávila 1939.

⁴³⁹ SAN ANTONIO, fray Juan de: *Op.cit.*, 177.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, 328.

⁴⁴¹ Para el proceso constructivo, remitimos a MOYA BLANCO, Luis: “Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila”. *Arquitectura Española* nº 21 (1928), donde se incluyen dibujos de la planta, alzado y perspectiva por él realizados y VERDÚ, Matilde: *Op.cit.*

hizo según la planta que el padre difinitorio envió a este convento i se concluyó por setiembre de 1730”⁴⁴², no habiendo quedado rastro documental del contrato, quizá porque la amistad surgida entre el artista y su comitente “pudo hacer que se saltasen ciertos formulismos”⁴⁴³ o, acaso, porque al haberse costado las obras por particulares, conocer los trámites que se siguieron es tarea más compleja, pues pudo haberse firmado algún documento que estableciese las condiciones pero sin protocolizarlo.

La capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila es una obra de gran belleza, abierta en el lado del Evangelio de la iglesia y sobresaliendo al exterior. Presenta una peculiar planta hexagonal⁴⁴⁴, reforzadas sus aristas por pequeños torreones circulares, rematados con pequeños chapiteles, estando decorado todo el perímetro con pinturas esgrafiadas, incluyendo el alto tambor en el que se abren seis ventanas, sobre el que se levanta una cúpula, al interior, y una cubierta a seis aguas al exterior, cerrándose el conjunto por una linterna.



Capilla de N^{ra}S^a de la Portería y convento de San Antonio de Padua (Ávila)

En su interior, la capilla presenta una planta centralizada, con su perímetro marcado por seis arcos de medio punto, tres ciegos (correspondientes a los altares) y tres abiertos, dos de ellos más pequeños pero adornados con unas bellas puertas que dan acceso a la sacristía y al joyero de la Virgen y, el tercero -frontero al altar mayor-, de mayores dimensiones al servir de comunicación con el cuerpo de la iglesia conventual y, tanto en las pechinas como en el tambor de la bóveda, “se efectuaron rebajes para posibilitar la inserción de pinturas figurativas”⁴⁴⁵.

Tras la conclusión de las obras, se inició su adorno, para lo cual el duque de Medina de Rioseco mandó desplazarse desde Madrid a Ávila al taller que se ocupó

⁴⁴² A.H.N.: Clero. Libro 562: *Op.cit.*, 114v.

⁴⁴³ CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: *Op.cit.*, 591.

⁴⁴⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Teresa: “La construcción del convento de San Antonio de Ávila y las fuentes de su alameda”. *B.S.E.A.A.* n° 48 (1982), 367-371, indica que la planta de la capilla es octogonal.

⁴⁴⁵ VERDÚ, Matilde: *Op.cit.*, 26.

de levantar los tres retablos⁴⁴⁶, el central para el cuadro de Nuestra Señora, flanqueada por sendas imágenes de san Pascual Bailón y san Diego de Alcalá, estando los dos colaterales dedicados a san José y santa Rosa “que sólo de manos costó quinientos i cinquenta doblones ... Lo que costó la obra no se puede saber, pero todo a sido a costa de los debotos de Nuestra Señora, milagro patente, pues siendo cantidad tan excesiva todo a sido de limosna en años tan estériles i fatales”⁴⁴⁷.

El 22 de abril de 1731 ya se habían concluido, bendiciéndose la capilla y colocándose “la sagrada Imagen con toda solemnidad y grandes funciones”⁴⁴⁸, en las que se pronunciaron los acostumbrados sermones⁴⁴⁹ y se celebraron fuegos el primer y último día. El 13 de junio de 1731, el duque de Medina de Rioseco fue nombrado patrono de la capilla⁴⁵⁰, asumiendo dicho patronato el 25 de junio⁴⁵¹.

El 24 de mayo de ese mismo año el definitorio de la provincia franciscana de San Pablo, en la junta celebrada en Valladolid, elevó una protesta por la riqueza desmedida que llegaba al convento de Ávila, que era contraria al voto de pobreza de la Orden⁴⁵², sin que parezca que tuviese efecto alguno, pues el 20 de junio de 1732 se contrató⁴⁵³ el dorado del retablo mayor de la capilla con Próspero Mórtoles, dorador del Rey, siendo su fiador el batidor de oro Dionisio Sánchez, por importe de 24.000 reales, corriendo a su cargo el estofado de las tallas: los dos santos que flanquean el retrato, así como mancebos, serafines y ángeles que decoran el trono; dándose por concluida su ejecución el 15 de abril de 1733, cuando se firma el finiquito del pago.

Aunque en la mayor parte de las monografías que se han ocupado la capilla se indica que en 1732 se contrató el dorado “de los retablos”⁴⁵⁴, el contrato que hemos documentado sólo se refiere al del altar mayor, pues el de los dos colaterales se realizó en un documento posterior, el 31 de marzo de 1733, también con Próspero

⁴⁴⁶ SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano y LÓPEZ GONZÁLEZ, Sonsoles: *El convento de San Antonio de Ávila y su Capilla de Ntra.Sra. de la Portería*. Franciscanos Convento de San Antonio, Ávila. Ávila 1997, 40.

⁴⁴⁷ A.H.N.: Clero. Libro 562: *Op.cit.*, 114v.

⁴⁴⁸ GARCÍA ARIAS, Benito: *Recuerdos históricos de Ávila, patrona de Santa Teresa de Jesús*. T. Fortanet, Madrid 1877, 78.

⁴⁴⁹ Reproducidos en: ASUNCIÓN, fray Pedro: *Hermosa puerta del cielo, abierta y patente a todos los mortales. La milagrosísima imagen Nuestra Señora de la Portería, que se venera en el Convento de San Antonio de religiosos descalzos Franciscos de la ciudad de Avila*. Alonso Balvás, Madrid 1739.

⁴⁵⁰ CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: *Op.cit.*, 581.

⁴⁵¹ A.H.P.Av.: Protocolo 1265 (José Dávila Orduña), 1072.

⁴⁵² SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano y LÓPEZ GONZÁLEZ, Sonsoles: *Op.cit.*, 45-46.

⁴⁵³ A.H.P.: Protocolo 16302 (Silvestre López Neira), 60-61v. Las cartas de pago por las cantidades entregadas a cuenta y el finiquito se encuentran en el mismo protocolo, folios 132, 169 y 193, fechándose el 1 de noviembre de 1732, 14 de febrero y 15 de abril de 1733, respectivamente.

⁴⁵⁴ VERDÚ, Matilde: *Op.cit.*, 19-21 sí hace referencia a que se hicieron en dos momentos, y con dos contratos, diferentes.

Mórtola, quien en esta ocasión no tuvo necesidad de presentar un fiador que lo avalase, obligándose al dorado de los mismos, así como el estofado de sus imágenes, por importe de 20.000 reales⁴⁵⁵.

Este trabajo, y seguramente el de las pinturas que decoran las pechinas y el tambor de la cúpula, estaban terminados el 4 de octubre de 1733, fecha en que se hicieron los festejos de volver a colocar a la Virgen en su retablo, asistiendo a la ceremonia el duque de Medina de Rioseco y don Pedro de Ayala, obispo de Ávila:

“Siendo guardián de este convento fray Bernardo de la Trinidad, predicador apostólico, se concluyó la capilla de Nuestra Señora de la Portería: se doraron los retablos, se pusieron las dos órdenes de pinturas de los Misterios de Nuestra Señora y las Mujeres fuertes. Se hermoseó la capilla de otras alajas y se hizo el pavimento de dicha capilla y otras piedras, y se celebró la colocación de Nuestra Señora a su altar dorado, de San José y Santa Rosa en los siglos, en 4 de octubre de mil setecientos y treinta y tres. Celebrose esta colocación con la maior solennidad. Avíase en aquel mismo año fundado y ereguido la congregación de Nuestra Señora de la Portería y fue la primera pública función que celebró. Bajó de Madrid el Excmo. señor duque de Medina de Rioseco, marqués de Alcañizas, patrón de este convento y de la capilla de Nuestra Señora, el Excmo. señor conde de Aguilar y Aguilafuente y con otros cavalleros congregantes; mostrose fino el Ilmo. señor obispo de esta ciudad don fray Pedro de Ayala, religioso dominico y el cabildo de esta santa iglesia catedral. En el día 9 de octubre de dicho año se hizo una procesión mui solemne con asistencia de toda la congregación y la comunidad y gran concurso de gente y se llevó a Nuestra Señora a la catedral donde recibida con regozixo de su clero se la colocó en su capilla maior; quedose allí asta el día siguiente en que el Ilmo. señor obispo celebró pontifical. Predicó nuestro señor fray José de la Asunción, exdefinidor de esta santa provincia, aviendo asistido comunidad y congregación en sus asientos, unidos e incorporados a todo. En la tarde se bolbió a formar la procesión y bolbió Nuestra Señora a su capilla, colocóse en su altar y se prosiguieron las funciones asta el día treze de dicho mes, con universal regozixo de todos, alabando a Dios y a su Santa Madre por obra tan excelente y levantada a tanta estimación y veneración con toda la monarchía, y por verdad lo firmé en 18 de octubre de dicho año. Fray Bernardo de la Trinidad, Guardián”⁴⁵⁶.

Por lo que respecta a fray Luis de San José, desde fechas tan tempranas como 1726 le tenemos documentado con bastante frecuencia en Madrid, prueba de su preocupación por conseguir los apoyos necesarios para construir el ansiado santuario. En la Corte lo encontramos en 1726 y 1728, apadrinando a dos hijos del síndico del convento de San Antonio de Ávila, Pedro Segovia Portillo⁴⁵⁷; en 1728, al de Francisco Santiago Galardi, secretario y contador de la cámara apostólica en el tribunal de la Nunciatura⁴⁵⁸; en 1732 y 1733 a dos de los hijos de Julián Moreno de

⁴⁵⁵ A.H.P.: Protocolo 16238 (Manuel José Estévez), 247-248.

⁴⁵⁶ A.H.N.: Clero. Libro 562. *Op.cit.*, 115.

⁴⁵⁷ Antonio Pedro de Alcántara, bautizado el 1 de abril de 1729 (A.D.M.: Parroquia de Santa Cruz. *Libro de bautismos 1721-1729*, 281v.) y María Dorotea, el 6 de febrero de 1728 (Ibidem, 368).

⁴⁵⁸ Manuel Isidro Ramón, bautizado el 17 de mayo de 1728 (Ibidem, 392v).

Villodas, secretario del Ayuntamiento de Madrid⁴⁵⁹; también en 1733, a un hijo del grabador Diego de Cosa⁴⁶⁰ y, en 1734, a la hija de Francisco Membrillera⁴⁶¹.

También en Madrid le encontró la muerte, pues falleció el domingo 31 de marzo de 1737, en casas de don José Godar, contador de la orden de Alcántara y uno de los consiliarios de la Congregación de Nuestra Señora de la Portería, a la que más tarde nos referiremos, “visitándole los nobles, entre ellos el Duque de Rioseco y marqués de Alcañices, don Pascual Enriquez de Cabrera, quién asintió gustoso al cumplimiento de la última voluntad de Fray Luis: “trasladar su cuerpo a Ávila y que lo enterraran en la Capilla ... para descansar y dormir el sueño de los justos a los pies del altar de su querida Virgen”. Traslado que tuvo lugar con presteza y veneración, entre el 31 de marzo y el 1 de abril”⁴⁶², conservándose su retrato en el santuario por él levantado:



Fray Luis de San José (convento de San Antonio, Ávila)

La devoción hacia Nuestra Señora de la Portería, desde fechas muy tempranas, se extendió fuera de los límites de Ávila, especialmente en Madrid, donde el 2 de mayo de 1733⁴⁶³ se establecieron las “Constituciones y cuerpo místico de la Congregación de congregantes y esclavas de María Santísima en el Misterio de su Purísima Concepción, cuyo prototipo se venera con el milagroso renombre y título de la Portería en el religioso convento de San Antonio franciscos descalzos

⁴⁵⁹ Manuel Sebastián Canuto Antonio Julián, bautizado el 22 de enero de 1732 (A.P.SS: *Libro de bautismos 1730-1734*, 164) y Manuel María Eusebio Antonio Julián, el 17 de agosto de 1733 (Ibidem, 341).

⁴⁶⁰ Pedro Eduardo Luis, bautizado el 19 de septiembre de 1733 (A.P.SM.: *Libro de bautismos 1714-1750*, 242v).

⁴⁶¹ María de la Portería, bautizada el 3 de abril de 1734 (A.P.SJ.: *Libro de bautismos 1730-1734*, 369v).

⁴⁶² CASERO MARTÍN-NIETO, Martiriano: *Op.cit.*, 582.

⁴⁶³ Curiosamente, la Congregación madrileña es anterior a la de Ávila, donde se constituyó el 28 de mayo de 1733.

extramuros de la ciudad de Ávila, y el retrato de esta dulcísima velleza en el Colegio de padres clérigos pobres regulares de las Escuelas Pías de Madrid⁴⁶⁴.

No obstante la fecha anterior, desde el 5 de marzo de 1732 se veneraba una copia de su imagen en la ermita de Nuestra Señora del Pilar, donde los clérigos reglares pobres de la Madre de Dios, los calasancios, habían abierto las Escuelas Pías el 28 de noviembre de 1729⁴⁶⁵, trasladándose posteriormente a la calle del Mesón de Paredes en cuyo colegio, ya con la denominación de Nuestra Señora de la Portería, fue colocado el Santísimo el 30 de septiembre de 1734⁴⁶⁶.

En estas Escuelas se había instalado la Congregación madrileña de la Virgen de la Portería. No obstante, por discrepancias con los clérigos se trasladaron a la parroquia de San Justo y Pastor, a la que estaban adscritas las Escuelas, y el 21 de marzo de 1741 acordaron comprar una capilla en el nuevo templo que se estaba construyendo, lo que no se llevó a cabo porque los problemas con el Cabildo por la titularidad de la imagen ocasionaron un nuevo traslado de la Congregación y de la pintura, esta vez al convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria, donde adquirieron un retablo, capilla y bóveda, el 16 de agosto de 1742.

Por ello, pensamos que la pintura que forma parte del museo de los padres Escolapios en Madrid no es la que pertenecía a la Congregación (obra que, según se refleja en sus Constituciones, fue costeada por el duque de Medina de Rioseco) sino que puede tratarse de la que se pintó siguiendo las mandas de Francisco José Gobeo y Caicedo quien, en su testamento de 13 de abril de 1734, dejó un legado al hospital de San Antonio Abad para construir un altar donde se venerase una imagen dedicada a Nuestra Señora de la Portería “la más bella que se pudiese pintar”, hospital que fue ocupado por los Escolapios tras la supresión de la orden antoniana en 1787⁴⁶⁷.

Asimismo, en 1731 Juan Morante de la Madrid, marqués de la Solana, concluyó las obras de la capilla que había abierto en su casa, en la calle de Santa Isabel, dedicada a Nuestra Señora de la Portería, concediéndosele licencia, el 4 de diciembre de 1733, para que se convirtiese en oratorio público, a condición de que no permitiese que ninguna cofradía lo utilizase como sede⁴⁶⁸, lo que ocasionaría el traslado de la congregación del santo Rosario cantado que se había establecido en esta capilla⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ A.H.P.: Libro 564: *Constituciones de la Real Primitiva Congregación de Nuestra Señora de la Portería de Avila, erigida en 2 de mayo de 1733 y aprobada por el Real y Supremo Consejo de Castilla, por decreto de 18 de julio del mismo año.*

⁴⁶⁵ ÁLVAREZ DE PEDROSA, Sebastián: *Op.cit.*, 101.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, 86.

⁴⁶⁷ VERDÚ RUIZ, Matilde: “Reedificación de la iglesia del hospital de San Antonio Abad, en Madrid, por Pedro de Ribera”. *A.I.E.M.* nº 37 (1997), 71-85.

⁴⁶⁸ A.H.P.: Protocolo 15173 (Pedro del Campillo), 1080-1083.

⁴⁶⁹ A.H.P.: Protocolo 16745 (Francisco Antonio Ruiz), 111-112. Documento fechado el 31 de enero de 1732.

La rápida difusión de esta advocación hizo que, en 1739, hubiese copias de su imagen en la ermita de San Isidro y en la iglesia de San Lorenzo, así como en los conventos de Caballero de Gracia, Carmen Calzado, premonstratenses de San Norberto, trinitarios calzados, San Felipe Neri y Comendadoras de Santiago, sólo por citar las de Madrid, y “está tan estendida su devoción en todos los Reynos Christianos, Provincias, Ciudades, Pueblos, Religiosos, y Religiosas, Sacerdotes, y Seculares, que tiene innumerables Templos, Capillas, y Altares dedicados à su culto, y se han distribuido mas de nueve millones de Estampas y Pinturas de nuestra Señora de la Portería; y estando ocho Pintores en la Corte de Madrid empleados en la Miniatura, solo uno de ellos tiene pintadas mas de catorce mil Imágenes de la Virgen de la Portería”⁴⁷⁰, referencia recogida por autores posteriores⁴⁷¹ que han recopilado los lugares, en España y fuera de nuestras fronteras, donde fue llevada una copia de la imagen⁴⁷².

Sin embargo, a mediados del siglo XVIII surgieron problemas en las congregaciones de Madrid y Ávila, quizá por los enfrentamientos con los nuevos patronos y por estar éstos más preocupados por los pleitos familiares que en asuntos devocionales pues al morir sin hijos don Pascual Enríquez de Cabrera el 21 de enero de 1739⁴⁷³, el marquesado de Alcañices pasó a su hermana María Almudena⁴⁷⁴, pero la sucesión al ducado de Medina de Rioseco dio lugar a largos litigios para determinar quién tenía más derecho a la herencia⁴⁷⁵.

Las desamortizaciones del siglo XIX no afectaron prácticamente al convento de San Antonio, pues la comunidad franciscana sólo tuvo que abandonarlo durante breves periodos de tiempo, desde agosto de 1809 a mayo de 1813 y desde mayo de 1821 a julio de 1823. Tras los decretos de Mendizábal, el 19 de febrero de 1836 el ayuntamiento de Ávila, que se había nombrado patrono de la capilla⁴⁷⁶, solicitó al Gobernador Civil que la capilla continuara abierta, por la gran veneración que se tenía a su imagen, a lo que se accedió, comisionando a tres religiosos en calidad de

⁴⁷⁰ ASUNCIÓN, fray Pedro: *Op.cit.*, 23-27 y 306.

⁴⁷¹ VILLAFANE, Juan: *Op.cit.*, 439.

⁴⁷² VERDÚ, Matilde (1987): *Op.cit.*, 44-49 y CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: *Op.cit.*, 589.

⁴⁷³ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1738-1743*, 78. Murió en su palacio de la calle del Almirante, pero cumpliendo con la voluntad del finado, fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila.

⁴⁷⁴ Murió soltera el 31 de julio de 1741, siendo enterrada en la iglesia de San Francisco el Grande (Ibidem, 237).

⁴⁷⁵ SERRA NAVARRO, Pilar: *Inventario del archivo de la Casa ducal de Medina de Rioseco*. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional, Madrid 1997, 33. Indica erróneamente que don Pascual Enríquez falleció en 1736.

⁴⁷⁶ A.H.P.Av.: Documentación del Ayuntamiento de Ávila. Legajo 50-1/1.

capellanes, para mantener su culto, aunque publicaciones posteriores rebajaron esta cifra a dos⁴⁷⁷ y a uno⁴⁷⁸.

También salió indemne de diversos accidentes de la naturaleza, como las repercusiones del terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, la centella de cayó en la capilla el 12 de junio de 1760, las consecuencias del llamado “ciclón de Santander” del 15 de febrero de 1941, que provocó múltiples incendios en Castilla, o el ocasionado por un rayo el 26 de junio de 1990, que afortunadamente sólo provocó que ardiera el maderamen de la cúpula, sin afectar a su interior⁴⁷⁹.

Gracias a ello, su interior, con los tres retablos y los “dos órdenes de pinturas” que lo decoran, han llegado intactos a nuestros días, siendo estos dos últimos los que, en nuestra opinión, fueron realizados por Francisco Zorrilla, atribución que encontramos justificada en razones estilísticas, a las que aludiremos al describir las obras; además, disponemos de dos pinturas, firmadas por Zorrilla y fechables en este momento, en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila, cuyo encargo sin duda le fue realizado mientras se encontraba en esta ciudad ocupándose de la decoración de la capilla.

No es posible precisar cuánto percibió Zorrilla ni quién se lo pagó, ya que los libros de cuentas que conservamos de este periodo⁴⁸⁰ no dicen nada al respecto quizá porque las pinturas fueran costeadas por el duque de Medina de Rioseco, como patrono de la capilla pues, como se indicó en el sermón pronunciado en 1735 para celebrar la terminación del dorado de los retablos -donde se compara esta obra con el templo que Dios mandó levantar a Moisés para conservar el Arca de la Alianza- al igual que entonces “hombres y mugeres todos ofrecieron con gran devocion generosas dadivas ... y esta es la singularidad de la fabrica sumptuosa de este Santuario de la Divina Portera; pues ha havido señora que (sin pedirle nada) para su fabrica, y adorno se ha quitado los Anillos, y Manillas de sus manos”⁴⁸¹, lo que explicaría que no se haya encontrado ni el contrato ni los documentos de pago.

En cuanto a la elección del pintor, pensamos que pudo recaer en el propio Pedro de Ribera quien, en su construcción, había previsto la colocación de las pinturas, rebajado las superficies de las pechinas y el tambor de la cúpula para facilitar su instalación, lo que demuestra que en ese momento ya se sabía cuántas pinturas iban a decorar estos espacios y cuáles iban a ser los asuntos representados

⁴⁷⁷ MADOZ, Pascual: *Diccionario. Op.cit.*, III, 167.

⁴⁷⁸ GARCÉS GONZÁLEZ, Valeriano: *Guía de la M.N. y M.L. ciudad de Ávila y sus arrabales*. Abdón Santiuste, Ávila 1863, 78.

⁴⁷⁹ CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: *Op.cit.*, 597-600.

⁴⁸⁰ A.H.N.: Clero. Libro 567: *Contaduría y libro de Avila de pagas de entradas y contribución anual de los congregantes de Nuestra Señora de la Portería de Ávila que se hazen en la thesorería de la misma ciudad desde 28 de mayo de 1733 que se erigió la congregación* y Clero. Libro 568: *Libro de quentas de la Congregación de Nuestra Señora de la Portería 1734-1804*.

⁴⁸¹ ASUNCIÓN, fray Juan de la: *Op.cit.*, 186.

en ellas, como más adelante se justificará. Recordemos que Zorrilla había colaborado con Pedro de Ribera en la realización de decorados teatrales, y que el arquitecto había quedado tan satisfecho de su trabajo que había solicitado una gratificación extraordinaria para nuestro pintor, tal como recogimos al hablar de la representación de *Fieras afemina amor*, en 1724.

Por otro lado, no hay que olvidar que, entre los miembros fundacionales de la Congregación de Nuestra Señora de la Portería encontramos a varias personas con las que Zorrilla estuvo vinculado y, aunque su constitución se fecha en mayo de 1733, lógicamente las juntas preparatorias tuvieron que ser anteriores. Sabemos que, desde el primer momento, a ella pertenecieron el Secretario del Ayuntamiento de Madrid, Julián Moreno de Villodas (consiliario de la misma), el duque de Frías y conde de Haro (maestro de ceremonias), Pedro de Ribera (comisario de fiestas) y Manuel Moreno de Villodas⁴⁸²; además, su impulsor, fray Luis de San José, fue padrino -precisamente entre 1732 y 1733- de dos de los hijos de Julián Moreno de Villodas y de uno del grabador Diego de Cosa, a quien estudiamos por haber llevado a la estampa, en 1717, un diseño de Francisco Zorrilla, como recogíamos anteriormente.

Como sus nombres han aparecido, reiteradamente, a lo largo de las páginas de este trabajo, consideramos innecesario insistir en cómo pudieron influir en que le fuera encomendada la realización de las pinturas que adornan el tambor de la cúpula de la Capilla abulense, que pasamos a estudiar.



Capilla de Nuestra Señora de la Portería, Ávila

Según nos narra el cronista, en 1739, las trazas fueron dadas por Pedro de Ribera, aunque diseñadas “según la mente de su Prelado superior”. Como indicamos párrafos atrás, presenta una planta centralizada, de perfil hexagonal, “concurriendo todas sus líneas al centro, como figura perfecta, sobre cuyos arcos de medio punto se formó una cornisa o anillo, empezando en punto y acabando en punto, recibido de seis pechinas (en las cuales se colocaron después, seis figuras de las fuertes Mujeres

⁴⁸² A.H.N.: Clero. Libro 564: *Op.cit.*

de el antiguo Testamento, symbolos de esta gran Reyna, y también seis acabas [sic] copias de seis Mystérios de su Vida Santíssima”⁴⁸³ pinturas que, como indicamos en su momento, ya estaban acabadas el 4 de octubre de 1733, cuando “se pusieron las dos órdenes de pinturas de los Misterios de Nuestra Señora y las Mujeres fuertes”⁴⁸⁴.

Las obras no se recogen en las crónicas y descripciones de la ciudad de los siglos XVIII y XIX donde, al hablar del convento de San Antonio, se limitan a indicar que allí se encuentra la capilla de Nuestra Señora de la Portería, sin mayor especificación⁴⁸⁵ salvo en una de ellas, publicada en 1877, en la que se añade que

"Los hermosos cuadros que adornan la media naranja representan los misterios del Nacimiento de Nuestra Señora, su Presentación, Anunciación, Visitación, Purificación y Coro en el cielo; y las otras pinturas que se hallan en los huecos de los medios puntos que forman los seis arcos de la capilla, representan a Rut, María, Débora, Raquel, Judit y Abigail, mujeres célebres del Antiguo Testamento”⁴⁸⁶.

La mayoría de las publicaciones que se han ocupado de la capilla de Nuestra Señora de la Portería se limitan a describir su construcción⁴⁸⁷ y, si recogen las pinturas, lo hacen de forma tan escueta que, a veces, ni se señalan los asuntos representados, salvo en el citado artículo sobre su construcción, donde se incluye un estudio iconográfico de las pechinas⁴⁸⁸.

En la capilla encontramos doce pinturas, todas ellas relacionadas con la Virgen, lo que resulta lógico al tratarse de un santuario mariano: seis dedicadas a escenas de su vida y las restantes representando a otras tantas mujeres fuertes del Antiguo Testamento a quienes, por distintas razones, se les ha considerado prefiguradas de Nuestra Señora bien por su lucha contra la herejía o por su función como mediadoras, salvadoras de pueblos o liberadoras⁴⁸⁹ pero que, además, aquí tienen una relación específica con la Virgen de la Portería.

⁴⁸³ SAN ANTONIO, fray Juan de: *Op.cit.*, 165.

⁴⁸⁴ A.H.P.: Clero. Libro 562. *Op.cit.*, 115.

⁴⁸⁵ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, XII, 328; MADDOZ, Pascual: *Diccionario. Op.cit.*, III, 167; GARCÉS GONZÁLEZ, Valeriano: *Op.cit.*, 78; MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Op.cit.* y QUADRADO, José María: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Salamanca, Ávila y Segovia* (1884). Facsímil El Albir, Barcelona 1979, 423.

⁴⁸⁶ GARCÍA ARIAS, Benito: *Op.cit.*, 78-79. MELGAR ÁLVAREZ ABREU, José Nicolás (marqués de San Andrés): *Guía descriptiva de Ávila y sus monumentos*. Senén Martín, Ávila 1922, 168, enumera las pinturas, sin aportar mayor información.

⁴⁸⁷ GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. C.S.I.C., Ávila 1983, 211.

⁴⁸⁸ VERDÚ, Matilde (1987): *Op.cit.*, 30-31. Respecto a los lienzos de la Vida de la Virgen, únicamente se relacionan los asuntos representados.

⁴⁸⁹ *Catálogo de la exposición “Inmaculada”*: *Op.cit.*, 54.

Como decíamos anteriormente, las trazas arquitectónicas fueron dadas por Pedro de Ribera pero, en nuestra opinión, su diseño, al igual que el del retablo y la elección de las pinturas, forma parte de un mismo programa iconográfico, que no es otro que la construcción de un sancta sanctorum semejante al que Yavé pidió a Moisés que erigiera para cobijar el Arca de la Alianza ya que “esta misteriosa Arca sea symbolo expreso de nuestra Señora de la Portería, lo dice su mismo nombre”⁴⁹⁰.

Al realizar Moisés el arca sagrada, fue adornándola con la representación de las jerarquías celestiales y en los diversos sermones y novenarios dedicados a la Virgen de la Portería, se establece un paralelismo entre éstas y las diversas partes del retablo a Ella dedicado. Asimismo, el orador añade que

“Tambien fabricò Moysès doce Titulos: *Et duodecim Titulos*; que son doce Imágenes, ò Pinturas, dice Alapide: *titulus est Imago, vel Idolum erectum ad cultum & adorationem*; y en ellas se simbolizan essas doce primorosas pinturas: Seis de los Misterios de nuestra Señora, su Nacimiento, Nombre de Maria, Presentacion, Anunciacion, Visitacion, Purificacion, y Coronacion en el Cielo: y las seis de Ruth, Maria, Debora, Rachèl, Judith, y Abigail, Mugerres fuertes del Antiguo Testamento”⁴⁹¹

Dado que son estas mujeres prefiguradas de la Virgen, entendemos que debemos empezar por ellas nuestro estudio.

MUJERES FUERTES

Es bastante frecuente encontrar en capillas, oratorios, camarines, sacristías u otras dependencias dedicadas a la Virgen representaciones de las mujeres fuertes, tanto en pintura, como en escultura -recordemos, por ejemplo, las bellísimas tallas del camarín de la Virgen, del monasterio de Guadalupe-, variando su número: cuatro, en la sacristía de la basílica de Haro; seis, en la capilla que nos ocupa, u ocho, en el camarín de Guadalupe.

En este caso, las imágenes nos muestran a Raquel, Débora, Abigail, Judit, Rut y María, tratándose de óleos sobre lienzos que se ubican en las pechinas formadas por los arcos que se abren en torno a la planta y el anillo que marca el inicio del tambor de la cúpula.

Técnicamente, las obras coinciden con lo que hemos visto en otras pinturas de este periodo: cuidadoso acabado en las figuras principales, y más abocetado en las secundarias, con unas pinceladas sueltas, superpuestas, en tonos más claros, que permiten iluminar determinadas zonas. El tipo de sus rostros también coincide con la

⁴⁹⁰ ASUNCIÓN, fray Pedro: *Op.cit.*, 183.

⁴⁹¹ *Ibidem*, 185.

del momento, ovalados, con narices rectas y algo largas y bocas pequeñas, con la forma de los labios muy perfilada.

La relación de la Virgen con determinadas mujeres del Antiguo Testamento, surgió en la Edad Media, a partir del *Libro de los proverbios* de Dionisio el Cartujano pero, además, en este caso concreto, contamos con una fuente de información valiosísima: el texto publicado por fray Pedro de la Asunción, varias veces citado a lo largo de este capítulo, en el que, tras una introducción, se insertan los sermones dedicados a la colocación de la imagen de Nuestra Señora de la Portería en la capilla recién concluida (1731), a la instalación en el nuevo retablo, tras el dorado del mismo (1735) y con motivo de la colocación de una copia de la imagen en el convento de San Froilán de León (1736) del que era conventual el autor. Asimismo, se incluyen los sermones pronunciados durante los tres primeros novenarios dedicados a la Virgen en 1734, 1735 y 1736, en cuyos textos basaremos prácticamente nuestro estudio.

No hemos respetado el orden en que aparecen citadas en el sermón, pues preferimos seguir el de su disposición en la capilla, comenzando por la pechina que se encuentra a la derecha del altar mayor, dedicada a *Raquel*, debajo del lienzo del *Nacimiento de la Virgen* -que corresponde a su primer misterio- para llegar, girando perimetralmente, a la izquierda del retablo, con *María*, en la pechina, debajo de la *Coronación de la Virgen*, con que se cierra este ciclo.

RAQUEL, 1732



Raquel

Tal como hemos indicado, se ubica debajo del lienzo que narra el *Nacimiento de la Virgen*. De ella se trata en el libro del Génesis; era, tal como se representa aquí, “pastora, la mas bella de aquel tiempo, a quien los pastores daban la gala, por su gracia; y guardaban respecto por su hermosura”⁴⁹². Al igual que María Magdalena

⁴⁹² CARRILLO, Martín: *Elogio de mugeres insignes del Viejo Testamento*. 1627, 31.

fue la preferida de Jesús, ella fue la mujer favorita de Jacob y si Marta y María se ven como símbolo de la vida activa y contemplativa en el Nuevo Testamento, Raquel y Lía son sus paralelos en el Antiguo, lo que quizá justifique la actitud melancólica con que aparece.

Su presencia en este ciclo pictórico está justificada porque, según las palabras del predicador que pronunció el sermón del quinto día, en la primera novena celebrada en honor de Nuestra Señora de la Portería en 1734,

“Que Rachel sea imagen de Maria, lo dicen los Santos Padres, y Expositores Sagrados con mi Serafico Cartagena: *Rachel typus Mariae*. Pero si ponemos la atención en su sepulcro la podemos dár el titulo de Portera. Y es la razon: El Sepulcro de Rachèl estaba colocado en el camino de Belèn junto a la Fuente, ò Cisterna de su Puerta ... para pedir à Dios, y patrocinar à los cautivos hijos de Israël”⁴⁹³.

En efecto, según se nos narra en el Génesis (Gen 35,19-20), Raquel fue sepultada en el camino de Efrata o Belén, erigiendo Jacob un monumento sobre su sepultura y, en palabras de Jeremías, se oían voces de luto y gemidos, llantos de Raquel que lloraba por sus hijos (Jer 31,15) profetizando con ello la matanza de los inocentes (Mt 2,16) aunque aquí, según el texto citado, sus llantos eran plegarias a Dios, lo que la relaciona con la Virgen en su papel de intercesora.

Raquel se nos muestra recostada sobre una piedra, con la cabeza apoyada en su mano derecha, mientras que sostiene con la izquierda el cayado. Aunque está rodeada por su rebaño, no parece prestarle mucho interés, pues eleva la mirada al cielo, meditabunda, inmersa en sus pensamientos.

Viste un corpiño ajustado, de color rojo con las mangas azules, sobre el que lleva un chaleco de pastor, con la saya -de color mostaza- levantada, mostrándonos las blancas enaguas, así como la sandalia de cuerdas cruzadas.

La figura, y el rebaño, parecen estar descansando en una oquedad rocosa, al fondo de la cual se vislumbra un paisaje con unas montañas y un frondoso árbol, que llena por completo la esquina superior derecha, pero la composición no está desequilibrada, porque el cuerpo de Raquel está paralelo al lateral izquierdo de la pechina, con lo que lleva nuestra mirada hacia ese ángulo.

No creemos que sea fruto de la casualidad que la ubicación de esta pintura sea justo debajo del lienzo dedicado al *Nacimiento de la Virgen* pues Raquel, al igual que santa Ana, era estéril y ambas fecundaron, ella a José, que salvó al pueblo hebreo de la esclavitud, y santa Ana a María, madre del Salvador.

⁴⁹³ ASUNCIÓN, fray Pedro: *Op.cit.*, 120.

DÉBORA, 1732



Débora

Se ubica en la pechina situada bajo el lienzo de la *Presentación de la Virgen en el templo*, y en ella aparece una mujer, vestida con un peto de armadura, casco y escudo, sentada bajo una palmera.

Encontramos dos mujeres en la Biblia con este nombre, una de ellas, la nodriza de Rebeca y la segunda, que es la que nos interesa, la profetisa mujer de Lapidot, cuyos hechos se recogen en el libro de Jueces. Solía sentarse debajo de una palmera, en el monte de Efraím, y a ella acudían los israelitas para dirimir sus litigios. Un día, mandó llamar a Barac para comunicarle que el Señor le ordenaba conducir el ejército al monte Tabor, para combatir a Sísara, a lo que Barac respondió que sólo lo haría si Débora lo acompañaba, que es la escena representada.

Al igual que Jael y que Judit, se considera prefigura de la Virgen por haber derrotado a los enemigos del pueblo de Dios y, en su caso concreto, se considera a

“*Debbora*, madre universal en Israel, Generala del Pueblo de Dios, victoriosa contra Sisara, y su Ejército, figura de la Virgen Madre de los hijos de la Iglesia, y amparo de las Armas Catholicas, con cuyo patrocinio han alcanzado sus Generales infinitas victorias de los Infieles”⁴⁹⁴.

No aparece citada en ninguno de los sermones ni novenarios dedicados a Nuestra Señora de la Portería, por lo que no podemos saber cómo se la habría identificado con Ella, aunque suponemos que el orador se podría haber inspirado en los versículos siguientes, que se refieren a la victoria lograda gracias a su intervención:

“¡Despierta, despierta Débora! ¡Despierta, desierta; entona un cántico! Levántate, Barac; apresaa los que te aprisionaban, hijo de Abinoam.

⁴⁹⁴ SAN JOSÉ, Francisco de: *Historia universal de la Primitiva, y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, fundación y grandezas de su Santa Casa y algunos milagros que ha hecho en el presente siglo*. Antonio Marin, Madrid 1743, 59.

Entonces Israel bajó a las puertas; el pueblo del Señor bajó por su causa, como un héroe” (Jue 5, 12-13).

En la imagen, el pintor ha representado a dos personajes por lo que, en este caso, en lugar de ocupar Débora el espacio central de la pechina como sucedía en los anteriores, aquí se disponen en “V” -siendo sus lados de distinto tamaño-, en el de la izquierda, Débora, sentada bajo la palmera y, a la derecha, Barac.

Débora aparece vestida con una falda ocre y armadura y casco plateados, salvo en la zona que cubre sus senos, que es dorada, objetos que permiten al pintor representar unos reflejos metálicos; asimismo, se cubre con un manto rojizo, en el que vemos unos preciosos juegos cromáticos y lumínicos, color que se repite en el penacho que adorna el casco. Por lo que respecta a Barac, se cubre también con armadura y casco, del que salen unas grandes plumas grisáceas y ambos están armados: Débora con un escudo, en el que apoya su mano derecha y Barac con una lanza, que sostiene sobre su hombro.

Ambos personajes se comunican por los gestos de sus brazos, pues Débora extiende su brazo y señala a Barac, como ordenándole que se ponga al frente del ejército que debía liberar al pueblo de Israel, mientras que él parece sorprenderse ante la orden, y levanta su mano en actitud expectante pues, según se desprende de la narración bíblica, la aceptó con condiciones. Por otro lado, resulta curioso que aunque las cabezas de ambos personajes se giran hacia el otro, no se miran entre ellos, sino que ambos presentan una mirada introspectiva, como meditando sobre la importancia de la misión que les ha sido encomendada.

Quizá el motivo de que su imagen se encuentre bajo el lienzo de la *Presentación de la Virgen en el templo* sea que, al parecer, durante su estancia en el templo, la Virgen se ocupaba en leer las profecías de Débora.

ABIGAIL, 1732



Abigail

En esta pechina se ha representado a Abigaíl, arrodillada y, tras ella, varios hombres con una recua de cabalgaduras, estando situada debajo del lienzo que representa la *Anunciación*.

Su historia se narra en el I libro de Samuel y el hecho representado recoge el momento en que la prudente Abigaíl, esposa de Nabal, habiendo tenido conocimiento de la negativa de su esposo a entregar a los soldados de David lo que le requerían, tomó “doscientos panes, dos pellejos de vino, cinco carneros cocidos, cinco medidas de grano tostado, cien atadijos de pasas y doscientos panes de higos secos y lo cargó todo sobre asnos” (I Sam 25, 18), acudiendo a implorar clemencia para su marido, por lo que “así que vio a David, bajó al instante del asno, e hízole una profunda reverencia” (I Sam 25, 23).

Vemos, en efecto, a Abigaíl arrodillada, ocupando el centro de la composición; lleva un vestido rosado y, además, cubre parcialmente su cuerpo con un manto azulado, que permite al pintor hacer unos juegos de luces muy bien logrados; azul es también la cinta que decora sus cabellos, entrelazándose con ellos. Luce pendientes de perla, en forma de lágrima, un broche en el hombro y una corona en su cabeza, haciendo alusión con ella a que, tras enviudar de Nabal, contrajo matrimonio con el rey David.

A su espalda, en el ángulo izquierdo de la pechina aparecen dos hombres que dirigen el grupo de asnos que cargan con los cestos de las ofrendas para David, mientras que el derecho está ocupado por un rompimiento de nubes, con un cromatismo semejante a las representaciones de la Gloria, hacia el que ella dirige tanto su cuerpo como su mirada.

Esta última representación sirve para subrayar la identificación de Abigaíl con la Virgen, en su papel de mediadora, de intercesora “templando las justas iras del enojado David contra el miserable Navàl; como lo està continuamente haciendo con su Hijo la Abogada amantísima de los pecadores”⁴⁹⁵, razón por la que se la considera su prefigura, si bien no se añade en los sermones publicados ninguna razón específica que la vincule, como en los casos anteriores, a Nuestra Señora de la Portería.

Su posición en la capilla, debajo del lienzo de la *Anunciación*, podría estar justificada porque Abigaíl fue desposada por David, de cuyo linaje surge la genealogía de Cristo.

⁴⁹⁵ SAN JOSÉ, Francisco: *Op.cit.*, 59.

JUDIT, 1732



Judit

La situación de esta representación se encuentra bajo el lienzo de la *Visitación a Santa Isabel*, mostrándonos a Judit, con la espada ensangrentada en una mano y la cabeza de Holofernes en la otra y, junto a ella, la criada que abre el saco de tela para guardar en él la cabeza del tirano.

Con libro propio en la Biblia, desde la Edad Media (*Speculum Humanae Salvationis*) se considera prefigura de la Virgen porque ambas hollaron la cabeza del demonio. En este caso, además, el paralelismo con Nuestra Señora de la Portería se establece en el sermón que se le dedicó en 1731, pronunciado para celebrar la colocación de la imagen en su nuevo retablo, donde se dijo que

“Que Judith sea symbolo expresso de Maria, es comun sentir de Santos Padres: *Judith fuit umbra & tyus Beatae Virginis*, pero con el titulo mysterioso de Portera: *Aperite portas* y colocada en su nuevo Altar, y Capilla, pues Bethulia, en donde entrò triunfante Judith es lo mismo que una Capilla ò Iglesia ... [pues] salieron de Jerusalèn el Pontífice Joachin, y todos sus Sacerdotes para vèr, y congratular à Judith en Bethulia ... y què elogios la dieron? ... tu eres la gloria de Jerusalèn; tu la alegría de Israël, y tu la honra de nuestro Pueblo: esto es, la salud, y vida ... elogios son en lo literal, que dieron los israelitas à la esforzada Judith; pero en sentido mystico con aplausos que damos à essa Soberana Reyna de la Porteria en esta solemnidad, expone el Ilustrissimo Juanense, en que se manifiesta la mayor gloria de Dios, la alegría de los Angeles, y la salud de los hombres”⁴⁹⁶.

Vemos aquí a Judit, representada como una hermosa mujer, ataviada con un vestido verde y un manto dorado, portando ricas joyas: pendientes y collares de perlas, que adornan su escote y su peinado, en cuyo recogido lleva también una diadema. Empuña con fuerza la espada, manchada con la sangre de Holofernes, cuya cabeza cortada levanta victoriosa.

⁴⁹⁶ ASUNCION, Pedro de la: *Op.cit.*, 58-59.

Sin embargo, al igual que en las mujeres hasta ahora estudiadas, inclina su cabeza y muestra una mirada de absoluta introspección, lo que resta expresividad a su rostro, en el que no hay señales de triunfo.

Junto a Judit se encuentra su criada, que cubre con un velo su cabeza, dirigiendo su mirada, expectante, a Judit, como esperando de ella la orden de acercarle el saco que sostiene firmemente con ambas manos, para guardar en él la cabeza del capitán enemigo.

Compositivamente, la obra está muy bien resuelta, con Judit sentada en el centro de la pechina, estando los ángulos superiores de la misma ocupados por la criada y por la cabeza de Holofernes. Y sus actitudes, de tensión contenida, se incrementan por el fondo neutro utilizado, que impide que la atención se distraiga con elementos secundarios.

La razón de que su imagen aparezca debajo de la escena de la *Visitación*, estaría en que Judit es su prefigura ya que “Ocías recibe a Judit victoriosa de Holofernes como Isabel recibe a su prima victoriosa de Satán”⁴⁹⁷.

RUT, 1732



Rut

Se encuentra en la pechina ubicada bajo el lienzo que representa la *Purificación de la Virgen* y vemos aquí una figura que sostiene en su regazo un haz de espigas, haciendo alusión a las que había recogido en el campo de Booz.

Con libro propio en la Biblia, donde se nos narra el regreso de Egipto de Noemí quien, tras haber enviudado, decidió volver a Belén con sus parientes pues sus dos hijos también habían muerto; una de sus nueras, Orpha, no la acompañó quizá porque “pesada cosa es, para una Nuera, sufrir Suegra” pero Rut la moabita sí lo hizo “exemplo no visto en Nueras, que ordinariamente dessean estar lexos de sus

⁴⁹⁷ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, I, 381.

Suegras”⁴⁹⁸, renunciando con ello a su pueblo y a su dios. Un día, buscando alimentos con que sustentarse, vio a unos campesinos que estaban segando, pidiéndoles permiso para recoger las espigas que se les cayeran mas, cuando llegó Booz, el dueño de las tierras, ordenó a sus trabajadores que le diesen lo que necesitase.

En el sermón pronunciado en el tercer día de la primera novena dedicada a Nuestra Señora de la Portería, se compara a Booz con Cristo ya que cómo él “vino del Cielo à Maria como Divina Portera, y estuvo mui de assiento en su Talamo Virginal, y à sus Sagradas Puertas”⁴⁹⁹. Por lo que respecta a Rut, el orador, siguiendo a san Buenaventura, añadió que

“estas espigas, dexadas como perdidas, son los más perdidos, y abominables pecadores; y Maria Santissima Señora nuestra piadosissima Ruth en las puertas de Booz las recoge para presentarlas à Dios en las troges de su gloria, yà justificadas por su gracia, y gran misericordia ... O Celestial Portera, y Divina Ruth Maria!”⁵⁰⁰

En la pintura, los ropajes de Rut son verdes pero presentan tantos matices que el resultado no es en absoluto monocromo y calza unas sandalias muy semejantes a las de Raquel. En este caso, la posición de la cabeza es descendente lo que no significa que el espectador pueda entablar diálogo con ella, pues su mirada, distraída, nos hace ver que, al igual que las otras mujeres estudiadas, está absorta en sus pensamientos.

La figura aparece sentada, ocupando la parte central de la pechina, si bien su cuerpo presenta una composición compleja: las piernas tienen una dirección hacia la derecha, mientras que el tronco y la cabeza se dirigen hacia la izquierda. Asimismo, se inserta en un paisaje, en el que apreciamos dos árboles, a ambos lados de la figura, así como un fondo de nubes -a la derecha- y unas construcciones bajo el árbol de la izquierda, alusivas a la ciudad de Belén.

Su inclusión debajo del lienzo de la *Purificación* está justificada porque el momento representado es coincidente con la presentación del Niño en el templo y la genealogía de Cristo, como indicamos al hablar de Abigaíl, descende de David, cuyo abuelo fue el patriarca Obed, el hijo de Rut y Booz.

⁴⁹⁸ CARRILLO, Martín: *Op.cit.*, 75v y 76v.

⁴⁹⁹ ASUNCIÓN, fray Pedro: *Op.cit.*, 88.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, 98.

MARÍA, 1732



María

Se encuentra en la pechina ubicada bajo el lienzo que representa la *Coronación de la Virgen* y vemos aquí una figura tocando un tambor, mientras dirige su mirada hacia el cielo.

La imagen de la profetisa María, hermana de Moisés, tocando un pandero tiene su base en el libro del Éxodo (Ex 15, 20-21) cuando tras haber cruzado el mar Rojo, María tomó en sus manos este instrumento para acompañar los himnos que cantaban al Señor, en agradecimiento por haberles librado del tirano.

Por varios motivos se le ha considerado prefigura de la Virgen pero, en el caso concreto de Nuestra Señora de la Portería, la razón fue explicada por el predicador que intervino en su segundo novenario, en 1735, en cuyo sermón afirmó que el agua que bebieron los israelitas durante los cuarenta años que anduvieron por el desierto la obtenían de una piedra misteriosa que los siguió, habiendo logrado tal favor por la intervención de María, estableciendo un paralelismo claro con la Virgen abulense, pues

“Maria, hermana de Aaron, no fuè viva imagen de Maria Madre de Dios, y Señora nuestra? Es comun sentir de todos los Santos Padres, pero con el titulo de la Porteria; pues Ricardo de Santo Laurencio la llamaba Sagrada Puerta de aguas vivas: *Beata Virgo dicitur Porta aquarum* pues no se estrañe lograssen los hijos de Israèl tan singular beneficio; porque en las Sagradas Puertas de la Intercession de essa Soberana Reyna, consiguen todos los devotos copiosissimas aguas de inmensos favores y beneficios”⁵⁰¹

En la imagen vemos a María que, al igual que en el caso anterior, aparece sentada llenando por completo el centro de la composición. Se cubre con un vestido, de color rojizo y manto marrón, y lleva en su cabeza un velo anudado de forma peculiar, presentando los diversos ropajes un aspecto tornasolado, conseguido gracias a las pinceladas que iluminan determinadas zonas. Asimismo, tanto en el velo como en la parte superior del vestido, luce unos broches de los que penden unas perlas a modo de lágrimas.

⁵⁰¹ ASUNCIÓN, fray Pedro de la: *Op.cit.*, 289.

Como es habitual en su iconografía, María lleva colgado al cuello, pero sosteniéndolo sobre sus piernas, el pandero con que acompañaba su cántico, que está tañendo con ayuda de unas baquetas, sosteniéndolas con gran delicadeza. Eleva la cabeza y la mirada hacia el cielo, cubierto por un celaje en el que se refleja una luz sobrenatural.

Lógicamente, en esta escena no hay representación del paisaje, que se limita a la línea de horizonte donde se perfilan unas montañas, que hacen alusión al desierto donde tuvo lugar el hecho narrado.

Su representación bajo la escena de la *Coronación de la Virgen* queda justificada porque ambas mujeres entonaron cánticos alabando a Dios: María, la hermana de Moisés, en agradecimiento por haber ayudado a su pueblo a salir de Egipto, recitaba “Cantemos himnos al Señor, porque ha dado una gloriosa señal de su grandeza” (Ex 15,21) y María, la madre de Cristo, hizo con el *Magnificat* (Lc 1, 46-55) un himno de alabanza a Dios. Es cierto que lo entona al visitar a su prima santa Isabel, por lo que podría pensarse que hubiese sido más oportuno unir a María la profetisa con la escena de la *Visitación*, pero un cántico tan complejo ha dado lugar a diversas interpretaciones que “supera los textos proféticos que están en su origen ... [y con él] María proclama la grandeza del Señor, y su espíritu se alegra en Dios, porque, consagrada con el alma y el espíritu al Padre y al Hijo, adora con devoto afecto a un solo Dios, del que todo proviene, y a un solo Señor, en virtud del cual existen todas las cosas”⁵⁰². Desde esta perspectiva, relacionar ambos cánticos de glorificación en la imagen de la Virgen, coronada por la santísima Trinidad, nos parece sumamente oportuno.

MISTERIOS DE LA VIRGEN

El segundo orden de pinturas se ubica sobre el anillo que marca el inicio del tambor de la cúpula, donde encontramos seis lienzos que se alternan con los seis vanos de ventanas que se abren en el mismo, estando enmarcados como los anteriores, por una sencilla moldura. En este caso, los cuadros han sido restaurados recientemente y, gracias a ello, las obras se encuentran más limpias que las de las pechinas, habiéndose reparado las pérdidas existentes en la capa pictórica.

Los tipos de pincelada, así como los juegos cromáticos y lumínicos empleados son iguales a los que veíamos en las pinturas de las pechinas, si bien algunas zonas presentan un aspecto algo acartonado, pudiendo deberse precisamente

⁵⁰² www.franciscanos.org/oracion/canticomagnificat.htm

a la restauración realizada, al haberlas sometido a un proceso de reintegración por haberse perdido los pigmentos originales o estar deteriorado el lienzo.

El contenido de las escenas se explica a partir de los evangelios apócrifos sobre la infancia de la Virgen: el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*, apócrifos incorporados posteriormente en la *Leyenda dorada* y su mensaje se relaciona con el de las mujeres fuertes, sirviendo todo ello para glorificar y exaltar a la Virgen con un sentido inmaculista, pues la imagen de Nuestra Señora de la Portería es una representación de la Inmaculada Concepción, aunque con pequeñas peculiaridades iconográficas.

Realizaremos el estudio las escenas siguiendo el orden cronológico de los asuntos representados, por lo que comenzaremos por la pintura que se encuentra situada a la derecha del altar mayor.

NACIMIENTO DE LA VIRGEN, 1732)



Nacimiento de la Virgen

Poca información facilitan los textos sagrados de este acontecimiento, pues se limitan a indicar que “por fin concibió Ana y alumbró una hija, a quien sus padres dieron el nombre de María según el mandato del ángel” (*Libro sobre la Natividad de María*, V).

La escena responde a los cánones habituales, recogiendo la influencia de las composiciones que Luca Giordano había dejado en España, pudiendo distinguir tres planos: en primer término vemos un grupo de cuatro mujeres afanadas en el aseo y cuidado de la Niña, a quien han lavado en la rica palangana que aparece en el ángulo inferior derecho, y que una de las mujeres sostiene en sus brazos tras haberla cubierto con los pañales, pues hubiese sido una incorrección pintarla desnuda ya que

“además de las comunes reglas del decoro y de la honestidad, se le debe por el sexo una reverencia más circunspecta y más cauta”⁵⁰³.

En un segundo plano, vemos a santa Ana recostada en el lecho, siendo atendida por una mujer que le acerca una taza con algo de alimento y, a los pies de la cama, se encuentra san Joaquín, representado como un hombre entrado en años y que, de pie y apoyado en su bastón, contempla a su Hija con aspecto serio. Santa Ana, por el contrario, mira atenta a la parte superior de la pintura, donde se produce la aparición sobrenatural de un grupo de ángeles que llegan a la estancia donde ha tenido lugar el nacimiento, cuyos tipos coinciden con los de otras pinturas de Zorrilla: cabellos rubios y ensortijados, así como pupilas negras muy marcadas.

De tres de los ángeles únicamente se han representado las cabecitas y las dos pequeñas alas, pero el cuarto es un ángel niño que, por el movimiento al descender a la alcoba, la capa azul que lleva parece quedar volando a su espalda, por lo que se muestra completamente desnudo, al igual que el de la estampa de santa Gertrudis estudiada páginas atrás. Sostiene entre sus manos una filacteria en la que puede leerse “*NOMEN VIRGINIS MARIA*”, inscripción alusiva a que, pasado el tiempo preceptivo para su purificación, santa Ana y san Joaquín acudieron al templo y, siguiendo el mandato divino, pusieron este nombre a su Hija.

PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN, 1732



Presentación de la Virgen

Según los evangelios apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, VII y *Libro sobre la Natividad de María*, VI), al cumplir los tres años, sus padres “llevaron a la Virgen juntamente con sus ofrendas al templo del Señor”.

⁵⁰³ INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.* II, 189.

Aunque las fuentes recogen que María “a pesar de sus pocos años, subió por sí misma y sin ayuda de nadie”⁵⁰⁴ los quince peldaños que había para llegar al recinto sagrado, alusivos a los quince salmos graduales, aquí se ha optado -como en tantas otras representaciones- por reducirlos a cuatro, al final de los cuales aparece el sacerdote, que abre sus brazos para recibir a la Niña.

Compositivamente, el pintor ha trazado una diagonal, desde el ángulo inferior derecho al superior izquierdo donde vemos, sucesivamente, a santa Ana que sostiene suavemente a su Hija entre sus brazos, como invitándola a subir las escaleras, a la Virgen quien, en actitud recogida, inicia el ascenso y al sacerdote que la recibe; a la derecha de esta diagonal se encuentran san Joaquín, apoyado en su bastón y una de las criadas (aunque pudiera parecer que este personaje está nimbado, lo que porta es una especie de cofia, como las que también llevan dos de las criadas en la escena del *Nacimiento de la Virgen*). En el ángulo inferior izquierdo, vemos otras dos criadas, una con un plato con las ofrendas entregadas al templo mientras que la segunda se vuelve a mirar directamente al espectador, haciéndonos partícipes del suceso.

En la parte superior, y detrás del sacerdote, el artista ha situado un personaje joven, que pudiera ser un acólito o monaguillo del templo y, a la derecha, un grupo de ángeles, destacados sobre un celaje dorado, que resultan muy dinámicos al presentar actitudes diversas, contrastando con el resto de la obra, donde se ha buscado un estatismo que incrementa la tensión emocional del hecho representado.

Cromáticamente, en la obra dominan los tonos rojizos, muy intensos en los ropajes de san Joaquín y del sacerdote y, matizados, en las carnaciones y en los vestidos rosados de la Virgen y de una de las criadas. Sin embargo, esta intensidad de color se matiza con la túnica azul de la Virgen, así como en las prendas que lleva santa Ana que, al igual que en la escena anterior, aparece cubierta con un vestido verde y un manto ocre.

Aunque el fondo de la pintura resulta algo oscuro, pues sólo queda fuera de las sombras el celaje dorado donde se encuentran los ángeles, queda compensado con la luz que refleja el alba del sacerdote y el manto de santa Ana -efecto conseguido con una pincelada larga que marca los bordes de los pliegues- y, sobre todo, en la figura de la Virgen, pues si sus padres llevaban un nimbo sencillo, apenas señalado con un trazo dorado, sobre su cabeza vemos un halo que irradia una gran luminosidad.

⁵⁰⁴ VARAZZE, Jacopo da: *Op.cit.*, II, 569.

ENCARNACIÓN, 1732



Encarnación

Como ya recogimos este episodio de la vida de la Virgen al describir las pinturas que decoraban la iglesia de Portillo, realizadas en la primera etapa de nuestro pintor, únicamente nos ocuparemos de cómo se ha representado la escena que ahora estudiamos.

En la parte de la derecha vemos a María, de pie ante el reclinatorio donde se encontraba leyendo el libro (que aparece, abierto, sobre el mueble) cuando tiene lugar la irrupción del arcángel san Gabriel. Ante la llegada del mensajero, se vuelve sorprendida, dirigiendo hacia él su mirada, a la vez que levanta una mano, en actitud expectante y lleva la otra al pecho, aceptando con ello la misión que le ha sido encomendada.

A la izquierda, san Gabriel, apoyado en unas nubes que flotan sobre la estancia, en la que queda la huella de su sombra, y que lleva en su mano derecha, a modo de báculo, la vara de azucenas que simbolizan la pureza de María; acaba de llegar a su presencia, pues todavía tiene las alas desplegadas y los cabellos en movimiento, y ante Ella hace una genuflexión y eleva su brazo izquierdo, señalando al Espíritu Santo.

En la parte superior del lienzo, justo en el centro, se encuentra la paloma que representa a la tercera persona de la Trinidad, cuya presencia nos ha llevado a titular esta escena como *Encarnación* y no como *Anunciación*, que era el nombre dado a la pintura en los textos que la citan, pues, en nuestra opinión, es más correcta esta denominación, no sólo por el hecho de que se incluya en la composición, sino, además, por la forma en que lo hace, pues, con las alas desplegadas, en actitud de volar, parece acabar de llegar a la estancia donde se encuentra la Virgen y, tras su aceptación del mandato divino, insufla hacia ella un haz de rayos luminosos. Aunque, según los textos, el arcángel san Gabriel dijo a la Virgen que “el Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con tu sombra” (Lc

1,35), aquí más bien parece que la cubrió con su luz, pues las figuras se iluminan, precisamente, desde ese punto, por lo que el arcángel la recibe desde la derecha y, la Virgen, desde la izquierda.

La escena se completa con la aparición de dos pequeños ángeles, flanqueando al Espíritu Santo, uno apoyado en las nubes, mientras que el segundo simula apartar un cortinaje, permitiéndonos contemplar el hecho representado.

Cromáticamente, la obra es muy cálida y en ella dominan los tonos dorados, utilizados en el celaje, el reclinatorio y el velo que lleva san Gabriel, así como los rosados de las carnaciones y del manto de la Virgen, tonalidad que se ve compensada con el azul de su manto y del cortinaje que figura a sus espaldas, iluminándose con los blancos de la nube en que se apoya el arcángel y del vestido que lo cubre, subrayado por unas pinceladas más largas que marcan sus pliegues.

VISITACIÓN, 1732



Visitación

“En aquellos días, partió María apresuradamente a las montañas, a una ciudad de Judá. Y habiendo entrado en casa de Zacarías, saludó a Isabel” (Lc, 1,39-40).

Según el texto bíblico citado, la Virgen partió de Nazaret sin la compañía de san José que se encontraba ausente en “sus edificaciones” de donde no regresaría hasta seis meses más tarde (*Protoevangelio de Santiago*, XIII). Por ello, sería erróneo incluir en la escena a san José y a san Zacarías, máxime cuando los dos parecen entablar una conversación imposible (dado que este último permaneció mudo hasta el nacimiento de san Juan Bautista), recomendándose que “es mucho más conforme á razón, el no representar presentes á san José y á Zacarías”⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ INTERIAN DE AYALA, fray Juan: *Op.cit.*, II, 212-213.

Sin embargo, aquí, como en tantas otras obras que reproducen este asunto, María y santa Isabel aparecen en compañía de sus esposos que, en un segundo plano, se saludan cordialmente. La escena tiene lugar en el atrio de la casa de santa Isabel, cerrado con una balaustrada, que puede apreciarse en el espacio abierto entre las dos mujeres, y en el pequeño pilar a la derecha de la Virgen, detrás del cual se vislumbran otras edificaciones de la ciudad de Judá en la que se encontraba la vivienda.

Siguiendo las recomendaciones de los exégetas, santa Isabel aparece como una mujer entrada en años, pero no “enteramente fea y disforme como se pintaran algunas de las Parcas”⁵⁰⁶, lo que resalta más si cabe la juventud de la Virgen. Asimismo, podemos apreciar un contraste entre las actitudes de ambas mujeres pues, aunque María apoya su brazo en el hombro de su prima, a modo de saludo, su gesto es contenido, más pasivo que el de santa Isabel que no sólo extiende sus brazos para estrecharla entre ellos sino que inicia una genuflexión, subrayando de esta forma la jerarquía exigida en el culto mariano.

Técnicamente, la obra resulta muy apagada, tanto por las gamas utilizadas, con un predominio de pardos, verdes, y morados, como por la oscuridad que rodea la escena pues, aunque se desarrolle en un exterior, los edificios quedan en sombra y el celaje presenta una tonalidad ocre demasiado uniforme.

PURIFICACIÓN, 1732



Purificación de la Virgen

El episodio representado corresponde al momento en que, pasado “el tiempo de la purificación de la madre, según la ley de Moisés, llevaron al niño a Jerusalén, para presentarle al Señor ... Y para presentar la ofrenda de un par de tórtolas, o dos palominos” (Lc, 2, 22-24), siendo bastante frecuente su inclusión en los ciclos dedicados a la infancia de Cristo.

⁵⁰⁶ Ibidem, 209.

En este caso, sin embargo, al igual que hicieron los tratadistas al describir la capilla de la Portería, hemos optado por denominar a la pintura *Purificación de la Virgen*, al formar parte de un ciclo dedicado a los misterios de Nuestra Señora.

La escena tiene lugar en el interior del templo, del que se han representado sus paramentos, con pilastras, molduras y arcos de medio punto. La composición sigue una diagonal trazada desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho; en ella vemos a Simeón, en lo alto de las gradas del templo, que sostiene en sus brazos al niño Jesús; aparece ataviado con las vestiduras de sumo sacerdote, mientras que el Niño se nos muestra completamente desnudo⁵⁰⁷ y ambos elevan la mirada hacia lo alto, de donde llega un resplandor sobrenatural, remarcado por la presencia de unas cabezas de ángeles.

Al pie de los escalones, la Virgen, arrodillada, extiende sus brazos esperando que el sacerdote le devuelva a su Hijo y, junto a Ella, otra mujer de mayor edad sostiene la ofrenda de los dos pichones o tórtolas.

A la izquierda, un personaje de espaldas, sosteniendo un cirial, vuelve su rostro hacia la Virgen y, a la derecha, vemos a san José, con la vara florecida en la mano y a otro personaje, que lleva un segundo cirial. Ambos jóvenes, y los objetos que portan, vienen a enfatizar que el episodio representado es el de la purificación de la Virgen, pues esta festividad es coincidente con la de la Candelaria, en la que se sostienen cirios encendidos para que éstos “con las luces de sus llamas, cual lenguas elocuentes, pregonasen la doctrina que la Iglesia profesa acerca de la pureza de la Virgen Santísima, pureza tan rutilante y luminosa, que María no necesitó purificarse absolutamente de nada”⁵⁰⁸.

El cromatismo es más vivo que en la escena anterior, gracias a los paños dorados de san José, de la mujer que sostiene la ofrenda, y del que cubre la cabeza de la Virgen, así como por las vestiduras rojizas del sacerdote. También es más luminosa que la pintura anterior, en parte logrado gracias a las vestiduras blancas de la mujer y del sacerdote, y también por los reflejos de la luz en los ropajes de la Virgen.

Por último, queremos recoger la semejanza que el rostro de la Virgen, en un perfil riguroso, presenta con el de la imagen de *Magdalena penitente* que estudiamos en su momento:

⁵⁰⁷ Representación que hubiese sido censurada por fray Juan Interián de Ayala, al considerarla inadecuada porque Simeón no fue sumo sacerdote y por ver indecoroso pintar al Niño desnudo.

⁵⁰⁸ VARAZZE, Jacopo da: *Op.cit.*, 163.



Purificación de la Virgen (detalle)



Magdalena penitente (detalle)

CORONACIÓN DE LA VIRGEN, 1732



Coronación de la Virgen

A pesar de la popularidad de este asunto, no tiene soporte en las fuentes evangélicas, ni canónicas ni apócrifas, sino que se trata de una variante de la *Asunción de la Virgen* que, con el paso del tiempo, y al incrementarse el culto mariano, fue evolucionando⁵⁰⁹ desde presentarse, ya coronada, junto a Cristo, al modo que aquí vemos, en el que la Virgen recibe la corona de la santísima Trinidad, rodeada de diversas jerarquías celestiales.

María, ataviada como en las pinturas anteriores con un vestido rosa y manto azul, se encuentra medio arrodillada sobre una nube, con las manos juntas y gira su cabeza hacia el lado contrario de las manos, creando un movimiento zigzagueante que ayuda a que la figura sea dinámica. Su rostro ovalado, de nariz recta y boca pequeña con los labios muy perfilados, son semejantes a los de otras obras de nuestro pintor ya estudiadas.

⁵⁰⁹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 644-645.

Sobre la Virgen aparecen las tres personas de la Trinidad: a la izquierda, Cristo, sosteniendo con su brazo izquierdo la cruz, se nos muestra parcialmente cubierto con un velo blanco; a la derecha, Dios Padre, con una túnica azul y manto dorado, apoya su mano izquierda en la esfera del universo. Entre ambos sostienen la corona, sobre la que se encuentra la paloma del Espíritu Santo, en actitud de colocarla en la cabeza de la Virgen.

Como es habitual, en el lienzo se distribuyen varios ángeles, en lo alto únicamente representados por medio de la cabeza y las alas y, en la parte inferior, unos ángeles niños: uno de ellos, junto a la pierna de la Virgen, no podemos interpretarlo correctamente, al resultar una imagen controvertida porque, si como parece tras la restauración, se trata de una sola figura, presentaría unos graves errores anatómicos: vemos las piernas que ascienden en paralelo desde el borde inferior de la pintura y que, desde las rodillas, se cubren con unos paños en tonos verdes y morados; a partir de aquí todo se hace más confuso porque la trayectoria del cuerpo lógica haría que la cabeza estuviese bajo ese otro ¿pañó? rojizo, si bien no se aprecia ningún rasgo de ella, mientras que sí se ve la cabeza del que creemos un tercer ángel, junto a las piernas de la Virgen, que parece levantar un brazo.

En las imágenes de que disponemos, previas a la restauración, la presencia de dos figuras en esta zona nos resulta más evidente y nos parece que el que está junto a la Virgen no eleva su brazo, sino que el fondo amarillento corresponde al celaje que lo rodea. Por el contrario, si sólo hubiese un ángel, estaría absolutamente desproporcionado y con un escorzo imposible.

No obstante, dada la situación de la pintura, en el tambor de la cúpula, nos impide hacer afirmaciones rigurosas, tanto por la distancia como por los reflejos creados, por la luz de las ventanas y por las lámparas, sobre el barniz que cubre el lienzo.

Por lo que respecta al que se encuentra a la derecha de la Virgen, se le ha representado completamente desnudo y con unos rasgos semejantes a los que hemos descrito en otras obras de Zorrilla: de pelo rubio ensortijado, ojos de pupilas negras muy marcadas, y mofletes resaltados al no tener casi barbilla. Parece girarse para mirar al exterior de la pintura, precisamente al altar donde se encuentra la imagen de Nuestra Señora de la Portería, cerrándose así este ciclo pictórico.

RETABLO DE SANTA TERESA Y DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR⁵¹⁰
(ÁVILA) 1732



Convento de Nuestra Señora de Gracia, Ávila

El citado retablo se encuentra en el lado de la epístola de la iglesia del convento de agustinas descalzas de Nuestra Señora de Gracia, de Ávila, edificio del que no se hace referencia en la obra de Ponz. En cuanto a los tratadistas del siglo XIX, que sí lo citan, se centran fundamentalmente en dar noticias relativas a su fundación y a la construcción de su capilla mayor:

“por letras apostólicas de Julio II de 28 de septiembre de 1509 y por provision del Ob. de Avila de 26 de junio de 1510, fué dada en el mismo día la posesión al P. Fr. Juan de Sevilla, vicario general de San Agustín, quien entregó al siguiente la igl. y casa á la beata Mencía de San Agustín, natural de esta c., la cual fundó en ella el monast.; la capilla mayor, que es muy hermosa, y de silleria de piedra caliza jaspeada naturalmente, fué fundada en 1551 por Pedro Dávila, contador mayor del emperador Cárlos V: se dice, que en el sitio que ocupa este conv. hubo una igl. de la advocación de San Justo, la cual había sido antes mezquita, probando esta circunstancia con un madero que dicen se quitó del ant. edificio, en el cual se espresaba el año de la hegira y su destino”⁵¹¹.

Por lo que respecta a la bibliografía contemporánea, básicamente repiten los datos indicados, centrados básicamente en el estudio de la capilla mayor⁵¹² y de la estancia de santa Teresa en el convento, de la que nos ocuparemos más adelante, si bien en algún caso se hace una descripción más detallada de su iglesia, llegando a recoger el retablo que nos interesa⁵¹³.

⁵¹⁰ Suele aparecer como “retablo del Cristo de las Cadenas”. No obstante, dado que en nuestra opinión la pintura de donde recibe el nombre fue sustituida por otra -como más adelante justificaremos-, hemos optado por darle este título ya que pensamos que la obra del retablo fue ejecutada al mismo tiempo que nuestras pinturas.

⁵¹¹ MADOZ, Pascual: *Diccionario*. III, 167-168. Algunos datos recogidos por QUADRADO, José María (1884): *Op.cit.*, 430.

⁵¹² RUIZ-AYÚCAR, María Jesús: *La capilla mayor del Monasterio de Gracia*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1982 y GÓMEZ MORENO, Manuel: *Op.cit.*, 201-202.

⁵¹³ MELGAR ALVAREZ ABREU, José Nicolás (marqués de San Andrés): *Op.cit.*, 174-175; SERNA MARTÍNEZ, Mariano: *Ávila. Historia y leyenda. Arte y cultura*. Ayuntamiento de Ávila, Ávila 2000, 309-316; CARMONA MORENO, Félix: “Agustinas de Ntra. Sra. de Gracia en Ávila. Un

Si bien, en la citada bibliografía se indica que la fundación tuvo lugar en 1509, esta fecha debería adelantarse a 1504⁵¹⁴ cuando doña Mencía López, al enviudar del platero Jorge de Nájera, decidió dedicar el resto de su vida a la oración y, junto a dos de sus hijas y una sobrina, tomaron el hábito de san Agustín y se recogieron en un beaterio en unas casas de su propiedad. El 29 de octubre de 1508, las cuatro mujeres hicieron profesión de votos solemnes.

En junio de 1510, se hizo entrega a la comunidad de la ermita de los santos Justo y Pastor, que se encontraba junto a las casas germen del actual convento que, en 1520 ya contaba con doce profesas, entre ellas sor María Briceño, una de las protagonistas de nuestras pinturas. Muy pronto, se hizo preciso ampliar la iglesia, ya que el tamaño de la ermita era insuficiente, y don Pedro de Ávila, contador de cuentas del rey Carlos I, cuya madre estaba enterrada en la capilla conventual, se comprometió a edificar a sus expensas una capilla de bóveda y poner un retablo en su altar mayor, que fue realizado por Lucas Giraldo y Juan Rodríguez en 1535, a cambio del derecho a utilizarla como capilla funeraria, para lo cual se construyeron dos arcosolios en el presbiterio, en los que se encuentran dos sarcófagos que contienen los restos del patrono del convento y de su esposa (en el lado de la epístola) y de sus padres (en el del evangelio).

Sin embargo, el hecho más relevante del convento tuvo lugar entre 1531 y 1532, cuando una joven, Teresa de Cepeda y Ahumada, residió en el convento para formarse junto a las religiosas agustinas y que, con el devenir del tiempo, sería canonizada por Gregorio XV en el año 1622, y Pablo VI, en 1970, declaró a santa Teresa de Jesús primera doctora de la iglesia.

Desde entonces, salvo algunos sobresaltos como los incendios ocurridos en 1624, 1625 y 1681, pocos cambios se han producido en el edificio, ya que no le afectaron las leyes desamortizadoras, llegando a acoger a las religiosas del suprimido convento de Santa Catalina⁵¹⁵.

Pero, en lo que a nosotros nos atañe, debemos retroceder al primer tercio del siglo XVIII, cuando Francisco Zorrilla pintó dos lienzos destinados a adornar uno de los retablos de la iglesia conventual:

Monasterio de clausura con cinco siglos de historia”. *La clausura femenina en España. Actas del I simposium*. San Lorenzo de El Escorial, 2004, I, 398-420

⁵¹⁴ CARMONA MORENO, Félix: *Op.cit.*, 403.

⁵¹⁵ MADDOZ, Pascual: *Diccionario*. III, 168.



Retablo de Santa Teresa y de los santos Justo y Pastor

La primera vez que encontramos mencionada esta obra es en una guía de Ávila, publicada en 1863, donde se indica que:

"En este convento estuvo Santa Teresa de Jesús, de seglar, habiendo entrado de edad de 16 años a principios de 1531, y teniendo que salirse en 1532, por haber enfermado gravemente. Para perpetuar esta memoria, hay un cuadrillo en el costado izquierdo de uno de los altares colaterales de esta iglesia, que tiene debajo una inscripción, que así lo manifiesta.

En la iglesia de este convento estuvo antes la *parroquia de los Santos Justo y Pastor*: así lo indica un rótulo de un cuadro que hay en el colateral citado, que representa á dichos santos"⁵¹⁶.

Inicialmente, se encontraba ubicado en el lado de la epístola, a los pies de la iglesia junto al comulgatorio que, según la tradición, era utilizado por santa Teresa, estando el colateral del lado del evangelio adornado por diversas tallas: san Agustín, san Nicolás y santa Teresa. Tenemos constancia de esta ubicación por sendas publicaciones, de 1877 y 1922, en las que se indica que "existe también en la iglesia, en el altar junto al comulgatorio, un cuadro que representa á la santa en aptitud [sic] de ser enseñada, teniendo una inscripción que así lo manifiesta"⁵¹⁷ y que "a los pies de la Iglesia se encuentran dos altares; en el del lado del Evangelio están San Agustín, San Nicolás y Santa Teresa, y en el del lado de la Epístola un quadrito que representa a Santa Teresa cuando daba lección con la Madre Doña María de Briceño, y otro pequeño cuadro representa a los Santos Justo y Pastor"⁵¹⁸.

En la nave de la iglesia existen otros dos retablos: en el lado del evangelio, igualmente de talla, con las imágenes de la Virgen del Perpetuo Socorro en la hornacina central, flanqueándola san Nicolás de Tolentino y santa Rita y, en la parte superior santa Mónica, santo Tomás de Villanueva y santa Clara de Montefalco y, en

⁵¹⁶ GARCÉS GONZÁLEZ, Valeriano: *Op.cit.*, 86.

⁵¹⁷ GARCÍA ARIAS, Benito: *Op.cit.*, 102.

⁵¹⁸ MELGAR ALVAREZ ABREU, José Nicolás (marqués de San Andrés): *Op.cit.*, 174-175.

el de la epístola, una pintura de Nuestra Señora de Montserrat “que debió ser donada, hacia el año 1700, por el entonces obispo de Ávila, de origen barcelonés, don Narciso ... que se encuentra sepultado en los pies del templo debajo el comulgatorio de las hermanas”⁵¹⁹.

Efectivamente, don Narciso Queralt, obispo de Ávila entre 1738 y 1743, se encuentra enterrado en el convento de Gracia “del cual se mostró insigne bienhechor”⁵²⁰, por lo que es bastante probable que llegara al monasterio la citada pintura pero, dado que hasta 1738 fue doctor en la Universidad de Cervera (Lérida), parece difícil que la donación fuera anterior a ese año.

En fecha que no nos han podido precisar, el retablo de Nuestra Señora de Montserrat se trasladó a los pies de la iglesia, pasando a su lugar el de Santa Teresa y los santos Justo y Pastor; allí fue estudiado por el profesor Brasas Egido y, al ver la firma de Francisco Zorrilla en el lienzo dedicado a los santos niños, atribuyó los tres lienzos que lo adornan a nuestro pintor⁵²¹.



Visión de la madre Josefa Sobremonte

El lienzo central (182 x 118) presenta dos escenas; en la parte superior vemos a Cristo, saliendo del palacio del procurador acompañado por dos sayones y rodeado por una multitud vociferante; a la izquierda, en la escalera, la mujer de Poncio Pilato implora perdón por el error cometido por su esposo, en una peculiar interpretación del texto evangélico (Mt 27,19).

En la parte inferior, bajo la escalinata, se ha representado una escena de iconografía muy peculiar: Cristo, ultrajado por los esbirros, es confortado por varios ángeles mientras que, al fondo sobre una nube en la que unos ángeles cantan “*sanctus, sanctus*”, la Virgen asiste a la flagelación de su Hijo.

⁵¹⁹ SERNA MARTINEZ, Mariano: *Op.cit.*, 315.

⁵²⁰ MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Op.cit.*, III, 370.

⁵²¹ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*

La explicación a tan singular escena viene dada por la visión que tuvo la madre María Josefa Sobremonte Castillo, monja del convento fallecida en 1758, a quien tenemos documentada, denominándose priora o “presidenta superiora” del convento de Santa María de Gracia, desde 1729 a 1734⁵²² y que suponemos estaría emparentada con Raimundo Sobremonte Castillo quien, en el vecindario realizado en 1729, dice ser abogado de los reales Consejos y alcalde mayor de Ávila⁵²³, aunque en 1731 había pasado a serlo de Zamora⁵²⁴, ciudad de la que en 1733 dice ser teniente de corregidor⁵²⁵.

Como apuntábamos en nuestra tesis de licenciatura⁵²⁶, en nuestra opinión, la pintura anterior no fue realizada por Zorrilla⁵²⁷. En primer lugar, por razones estilísticas, pues como podemos apreciar en la imagen siguiente, el lienzo central es muy distinto de los laterales, tanto por los tipos humanos representados como por su tamaño, cromatismo, composición e iluminación; todo nos lleva a la conclusión de que nos encontramos ante artistas y momentos diferentes.



Retablo de Santa Teresa y de los santos Justo y Pastor

En el banco del retablo, aparecen cuatro tablas con sendas inscripciones, las laterales alusivas a los lienzos que se encuentran sobre ellas, y en las centrales puede leerse lo siguiente:

⁵²² A.H.P.Av.: Protocolos 1163 (Alonso de Frutos González), 290; 1265 (José Dávila Orduña), 7 y 70; 1291 (José Martín), 666.

⁵²³ A.H.P.Av.: Protocolo 1293 (José Martín), 599.

⁵²⁴ A.H.P.Av.: Documentación del Ayuntamiento de Ávila. Libro 120: *Actas consistoriales de 1731*, 37v.

⁵²⁵ Ibidem. Libro 122: *Actas consistoriales de 1733*, 6v. Desde Zamora quizá se traslade a Sevilla, donde tenemos documentada a una persona con este nombre, II marqués de Sobremonte, que fue oidor de la audiencia de esta ciudad y cuyo hijo, Rafael Sobremonte Castillo (1745-1827), fue virrey del Río de la Plata entre 1804 y 1807.

⁵²⁶ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 82-86.

⁵²⁷ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 185, también descarta la autoría de Zorrilla para este lienzo.



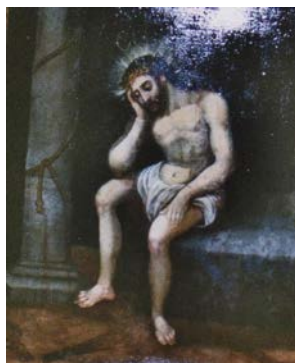
Retablo de Santa Teresa y de los santos Justo y Pastor (tablas centrales)

“NUESTRO MUY SANTO PADRE, BENEDICTO DEZIMO TERCIO, CONZEDIÓ YNDVLGENCIA PLENARIA EN VNO DE LOS BERNES DE MARZO A TODOS LOS QVE CONFESADOS Y COMULGADOS BISITASEN ESTE SANTÍSIMO CRISTO DE LAS CADENAS Y ROGASEN POR LA SANTA FEE CATÓLICA, Y EN LOS DEMAS BERNES DEL AÑO MVCHAS YNDVLGENCIAS”.

Nuestro criterio es que en el convento de Nuestra Señora de Gracia existía una imagen de Cristo encadenado, para quien Benedicto XIII (1724-1730⁵²⁸) había otorgado las prerrogativas citadas y, a fin de conmemorar esta concesión, las madres agustinas encargarían un retablo para que se le venerase con el debido decoro, quizá a los mismos artistas que estaban ocupándose de los de la capilla de Nuestra Señora de la Portería, encomendando a Francisco Zorrilla los dos lienzos laterales. Asimismo, aunque no sabemos si en los siglos pretéritos sería costumbre la celebración de determinadas efemérides, no podemos dejar de señalar que el año en que hemos fechado el retablo estudiado, 1732, se conmemoraría el segundo centenario de la salida de Teresa Cepeda del convento abulense de Gracia.

En la zona de clausura del convento de Gracia, se conserva esta pintura, cuya iconografía coincide con la del Cristo de las Cadenas, y que estilísticamente corresponde a un periodo anterior al del retablo:

⁵²⁸ Ibidem: *Op.cit.*, 185; indica que Benedicto XIII ocupó la sede apostólica entre 1724 y 1733, lo que le lleva a datar el retablo de Ávila en este periodo. Esta última fecha es errónea, pues Benedicto XIII falleció el 23 de febrero de 1730, sucediéndole Clemente XII (1730-1740).



Cristo de las Cadenas (Monasterio de Sta. M^a de Gracia, Ávila)

Dado que únicamente hemos podido verla a través de las rejas de la clausura, que según la información verbal recibida, había sido restaurada recientemente por las propias religiosas, y que los barnices creaban muchos brillos que dificultaban su estudio, no podemos hacer afirmaciones rigurosas, pero la existencia de esta pintura, unida a la inscripción del retablo antes transcrita, parecen confirmar nuestra opinión de que este lienzo -u otro semejante- debía de ser el que se encontraba inicialmente en el retablo y que posteriormente fue sustituido por el actual, a raíz de las visiones de la madre Sobremonte. De hecho, tenemos noticias de un código, escrito en 1744, correspondiente a la “Autobiografía de la abadesa de las Agustinas de Nuestra Señora de Gracia, María Josefa de Sobremonte”, donde se narran “las cosas que han sucedido desde el día de Santa Teresa de 1738, distintas visiones”⁵²⁹, fecha posterior a la de nuestras pinturas y que se ajusta más con el estilo de la obra mostrada, que pensamos debe de estar realizada en torno a 1750.

De cualquier forma, únicamente podríamos afirmar con rotundidad cuándo se realizaron los retablos y pinturas y cuándo cambiaron su ubicación, si dispusiésemos del soporte documental que nos permitiese hacerlo, pero tras revisar los protocolos notariales de Madrid y Ávila de estas fechas, no hemos localizado en ellos nada que pudiera ofrecernos información al respecto, en el Archivo Histórico Nacional los únicos legajos conservados se refieren a apeos, heredades y otras propiedades⁵³⁰ y, lamentablemente, no se nos ha autorizado el acceso al archivo conventual pues, en un primer momento, nos indicaron que los legajos antiguos habían salido del convento entre 1936 y 1939, lo que no parece posible ya que en un inventario documental realizado en 1962 se incluyen diversos libros y legajos del siglo XVIII que se encontraban en el monasterio⁵³¹.

A pesar de detallar a las religiosas qué libros podían ser de nuestro interés, al tratarse de recibos, libros de cuentas y otros documentos de este periodo, y dónde se

⁵²⁹ AJO Y SANZ DE ZÚÑIGA, C. M^a: *Fuentes inéditas y archivos abulenses*. Madrid 1962, 182.

⁵³⁰ A.H.N.: Clero. Libros 227 a 234.

⁵³¹ AJO Y SANZ DE ZÚÑIGA, C. M^a: *Op.cit.*, 531-535.

encontraban en el citado año de 1962, no hemos conseguido convencer a la vicaria del convento, quien no nos ha autorizado ni a entrar en el archivo -por estar en zona de clausura- ni a hacer la consulta a través de las rejas del locutorio.

Por ello, no es posible determinar la fecha exacta de la ejecución de las pinturas que a continuación mostramos ni, lógicamente, saber quién las contrató y por qué precio con Francisco Zorrilla, debiéndonos conformar -por el momento- con hacer un estudio estilístico e iconográfico de las mismas.

SANTA TERESA RECIBIENDO LA LECCIÓN DE SU MAESTRA SOR MARÍA BRICEÑO, 1732



Santa Teresa recibiendo la lección ...

Óleo sobre lienzo (150 x 55 cm.), se ubica en el lateral izquierdo del citado retablo⁵³² y, como vemos, se compone de dos partes: la superior con la escena representada y, la inferior, en la que aparece la siguiente inscripción, distribuida en cinco líneas:

*“ESTA PINTVRA DE SANTA THERESA EN EL TIEMPO QVE
ESTVBO SEGLAR EN ESTE CONVENTO DE GRACIA Y SU
VENERABLE MAESTRA QVE FVE DOÑA MARIA BRIZEÑO,
EXEMPLAR RELIGIOSA”.*

que se complementa con la del banco, en este caso distribuida en cuatro renglones:

⁵³² BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.* y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 184-186, describen el retablo invirtiendo la lateralidad.

*“ESTA PINTURA DE SANTA TERESA ES EN MEMORIA DE ABER
LA SANTA VIVIDO DE SEGLAR EN ESTA CASA RELIGIOSA”.*

Teresa de Cepeda y Ahumada nació en Ávila el 28 de marzo de 1515 y, 16 años más tarde, su padre la encomendó a las religiosas agustinas ya que, tras la muerte de su madre y el matrimonio de su hermana, se hallaba "algún tanto embebecida con las vanidades del mundo, resfriada en ella su primitiva caridad por la lectura de libros profanos y por la familiaridad acaso algo excesiva, con una parienta de costumbres no muy arregladas"⁵³³. Según el relato de la propia Santa en su autobiografía,

"Porque no me parece había tres meses que andaba en estas vanidades, cuando me llevaron a un monasterio que había en este lugar ... Dormía una monja con la que estábamos seglares, que por miedo suyo quiso el Señor comenzar a darme luz ... Pues comenzando a gustar de la buena y santa conversación de esta monja, holgábame de oírla cuán bien hablaba de Dios, porque era muy discreta y santa ... Estuve año y medio en este monasterio harto mejorada"⁵³⁴.

Efectivamente, año y medio permaneció santa Teresa en el convento de Gracia, como "doncella de piso" al cuidado de la madre María Briceño Contreras, natural de Ávila, en cuya ciudad había nacido en 1498, por lo que en 1531, cuando se hizo cargo de la joven, tendría sólo 33 años, ejerciendo como maestra de novicias durante seis años, y más tarde priora del convento, cuyas religiosas "tenían la convicción de que Dios la regalaba con experiencias místicas extraordinarias"⁵³⁵.

Sor María Briceño "comprendiendo desde luego la capacidad y notables disposiciones de su discípula, la que á los ocho días se encontraba mucho más contenta que en casa de sus padres, empezó a aconsejarla, no lo que aquélla quería, sino lo que debía querer"⁵³⁶, formando su espíritu con las lecturas de san Agustín y, cuando al cabo de año y medio, a causa de una grave enfermedad, tuvo que dejar el monasterio, ya había nacido en ella la decisión de profesar como religiosa, ingresando el 2 de noviembre de 1535 en el convento de la Encarnación de Ávila.

Iconográficamente la obra es excepcional, al no conocerse ninguna otra que represente este mismo asunto y, a pesar de considerarla "especialmente interesante"⁵³⁷ no ha recibido la atención que requiere. Como indicamos páginas atrás, las diversas publicaciones que se han ocupado del monasterio apenas si citan de pasada la pintura, incluso en las que son posteriores al artículo del profesor Brasas

⁵³³ GARCÍA ARIAS, Benito: *Op.cit.*, 100.

⁵³⁴ SANTA TERESA DE JESÚS: *Libro de la vida*. Círculo de Lectores, Barcelona 1989, II, 6 y 9, III, 1 y 2.

⁵³⁵ CARMONA MORENO, Félix: *Op.cit.*, 418-419.

⁵³⁶ GARCÍA ARIAS, Benito: *Op.cit.*, 101.

⁵³⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel: "La madre María Briceño con la Santa". *Catálogo de la exposición "Teresa de Jesús, maestra de oración"*. Las Edades del Hombre. s/l, 2015, 96.

Egido -quien establece su autoría y estudia con más detenimiento la escena narrada- pues en los libros que la reproducen no indican su autoría, limitándose a recoger la existencia de la pintura⁵³⁸ o a describir escuetamente el asunto representado⁵³⁹.

De hecho, en la edición de *Las Edades del Hombre*, celebrada en el año 2015 para conmemorar el quinto centenario del nacimiento de santa Teresa, lógicamente la pintura formaba parte de la exposición en el convento de Gracia, primera de las sedes abulenses, pero la obra no tenía ninguna tarjeta explicativa que la acompañase, a pesar de lo cual sí debió de resultar interesante a los comisarios, puesto que se proyectaba como fondo en el vídeo que abría la muestra. En la ficha correspondiente al catálogo sí se indica la autoría de Zorrilla y se hace una breve descripción de la pintura, aunque con algunos errores en la fecha de la muerte del pintor y en la grafía de los textos de las filacterias e inscripciones⁵⁴⁰.

Vemos en la obra cuatro personajes, distribuidos en dos planos; en el primero, terrenal, se encuentran santa Teresa, nimbada, representada como una joven ricamente ataviada, pues su corpiño remata cuello y puños con puntillas, que también adornan la pechera y bocamangas; sobre el vestido lleva un delantal, realizado en un precioso azul verdoso, a juego con el lazo que sujeta sus cabellos y que permite realizar un bello contraste cromático con el dorado del vestido -que presenta unas pinceladas de verde para destacar las zonas más iluminadas- y luce unos pequeños zarcillos y una gargantilla de la que pende una cruz.

Aparece sentada en un taburete, pasando las páginas del libro que sostiene en su regazo su maestra, sor María Briceño, con las vestiduras de religiosa agustina, pero no resulta una figura en absoluto plana, ya que el buen hacer de nuestro pintor le ha permitido, al señalar los plegados y brillos y jugar con distintas tonalidades de negro, hacer una figura firmemente asentada, con un volumen marcado y preciso; además, ha logrado restar severidad a los hábitos, al hacer brillar sutilmente la hebilla del cinturón o señalar el pliegue de la toca que, además, no es lisa, sino que presenta un adorno en la parte superior⁵⁴¹.

Los tipos humanos de las mujeres son muy semejantes a los que veíamos en la estampa de *Santa Gertrudis la Magna*, cuyo rostro guarda una gran semejanza con el de sor María Briceño, mientras que el de santa Teresa, gordezuelo, sin apenas barbilla y de labios muy marcados, nos recuerda el de las representaciones de la Virgen niña de la escuela andaluza, uno de cuyos ejemplos, precisamente, poníamos

⁵³⁸ CARMONA MORENO, Félix: *Op.cit.*, 404 y 412.

⁵³⁹ PINILLA MARTÍN, María Jesús: *Iconografía de Santa Teresa*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid 2013, 670-671 (citamos por la edición digital <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4249>)

⁵⁴⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel: *Op.cit.*, 96-97.

⁵⁴¹ Somos conscientes de que la calidad de las reproducciones que mostramos no permiten distinguir fácilmente los detalles señalados.

como referente al del Niño Jesús acurrucado en el corazón de santa Gertrudis, de la citada estampa.

En un segundo plano, aparecen dos ángeles: uno a la izquierda, tras la figura de santa Teresa, con vestido verde y manto rojo, que lleva en sus brazos el hábito carmelita que poco después vestirá la joven que se encuentra delante suyo y de su boca sale una filacteria con las siguientes palabras: “*THERESA, DE LA CASA DE AGUSTINO, SACARAS TV VOCACION*” y, a la derecha, detrás de sor María Briceño, parece irrumpir el segundo de los ángeles, con una falda de la misma tonalidad azul verdosa que el delantal de la Santa -color que se repite en su sandalia-, túnica rosada y manto rojo, que porta en su brazo izquierdo el libro “*REGLA DE LA DESCALCEZ*”, bajo cuyo título se ha representado la cabeza de un querubín, realizada con una gran delicadeza; con la mano de dicho brazo, aparte de recoger su manto, sostiene una sandalia, alusiva a la nueva Orden que creará santa Teresa, mientras que en la mano derecha lleva una corona formada por pequeñas flores rojas y blancas, entrelazadas con hojas verdes, y de su boca sale una filacteria con las palabras: “*THERESA, SAL A FUNDAR*”.



Santa Teresa recibiendo la lección ... (detalles)

Como vemos, todos los elementos que hemos descrito hacen alusión a la formación de santa Teresa en el convento de Gracia, así como a la misión que acometerá tras su profesión. Asimismo, la estrella que luce en el cielo, y de la que parten unos rayos que iluminan a su maestra, aluden al hecho acaecido unos días antes de la llegada de la joven al convento, cuando,

“estando las religiosas rezando en el coro, apareció una luz en forma de estrella, que dió vuelta sobre la cabeza de las monjas y llegando a una de ellas llamada María Briceño, pareció entrarle dentro del pecho, quedando todas admiradas y sin penetrar lo que aquello significaría”⁵⁴².

Aunque la escena parece tener lugar en un interior, por el enlosado del primer plano, al fondo hay un amplio desarrollo del paisaje (sin que se haya marcado

⁵⁴² MELGAR ÁLVAREZ ABREU, José Nicolás (marqués de San Andrés): *Op.cit.*, 172.

la separación entre uno y otro ambiente) donde se percibe un edificio importante, quizá el propio convento, y pequeñas construcciones diseminadas entre la arboleda, realizadas de forma muy ligera y suelta, con pequeños toques de color y luz.

Técnicamente, la obra nos parece de una gran calidad⁵⁴³, con las figuras muy bien asentadas y comunicadas entre sí, pues su disposición espacial forma un círculo que las relaciona, a pesar de que no parece que se miren entre ellos; los ángeles están serios, circunspectos, sor María Briceño eleva los ojos, quizá hacia la estrella que la ha elegido para tan compleja misión, y santa Teresa también eleva los ojos, que se llenan de lágrimas, pero sin fijarlos en ninguno de los otros personajes.

Además, compositivamente, la obra también presenta un juego de dobles parejas, con santa Teresa y el ángel que porta el libro, que presentan un mayor dinamismo y que contrastan con sor María Briceño y el ángel que trae el hábito carmelita quienes, por el contrario, son figuras más quietas y serenas.

El cromatismo, como ya hemos apuntado, es muy rico, destacando el juego de rojos, dorados y verdes, que vienen a compensar el negro de los ropajes de la religiosa y que enlazan esta obra con lo que habíamos descrito en la capilla de Nuestra Señora de la Portería.

MARTIRIO DE LOS SANTOS NIÑOS JUSTO Y PASTOR, 1732



Martirio de los santos Niños

⁵⁴³ No vemos que esta pintura, ni la de los santos Justo y Pastor que estudiaremos a continuación, refleje “motivos giordanescos casi literales”, como afirma PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (2002): *Op.cit.*, 63.

Óleo sobre lienzo (150 x 55 cm.) se ubica en el lateral derecho del retablo que estudiamos, estado firmado, sobre una piedra que se encuentra en el ángulo inferior izquierdo, entre las hojas de unas pequeñas matas: “*Fran^{co} Zoril. fac^t*”.



Martirio de los santos Niños (detalle)

Si de la obra anterior nos quejábamos de la poca atención que ha recibido, en este caso deberíamos hablar de un profundo desdén, pues apenas es citada -de pasada- en las publicaciones dedicadas al convento de Gracia. De hecho, en la edición de *Las Edades del Hombre*, únicamente se encontraba iluminado el lienzo dedicado a santa Teresa, permaneciendo éste en la sombra, y en la ficha del catálogo sólo se recoge su título y el detalle de la firma.

La obra, al igual que la dedicada a santa Teresa, se divide en dos partes: la superior con la escena del martirio y, la inferior, que contiene la siguiente inscripción, distribuida en seis líneas:

*“ESTA YGLESLIA EN SU PRIMITIBA FVNDACION FVE DE SAN
JUSTO Y PASTOR, Y A SU YNTERCESION SE HIZO LA FUNDACION
DE ESTE CONVENTO DE SAN AGVSTIN, Y POR TANTO LES
RECONOCEN Y PONEN POR SUS PATRONOS EN ESTE
CORATERAL [SIC] SUS HIJAS”.*

que, asimismo, se relaciona con la que aparece en la del banco, en cuyos cuatro renglones puede leerse:

*“ESTA PINTVRA DE SAN JVSTO Y PASTOR ES EN MEMORIA DE
ABER SIDO ESTA YGLESLIA ERMITA SVIA”*

Como indicamos al recoger los orígenes del convento, la iglesia actual se levanta sobre una antigua ermita dedicada a los santos Justo y Pastor que, a los 7 y 9 años de edad fueron martirizados en la ciudad de Compluto (Alcalá de Henares), durante la persecución del prefecto romano Daciano, enviado por el emperador Diocleciano (284-305) a la península ibérica, por cuya causa también encontraron la muerte san Félix (Gerona), santa Eulalia (Barcelona), santa Engracia (Zaragoza) y los santos abulenses Vicente, Sabina y Cristeta.

Muchos son los textos que recogen la biografía de los santos Niños, pero basaremos nuestras citas en el manuscrito del cronista de Felipe II, Ambrosio de Morales, de 1568⁵⁴⁴ y en las palabras que les dedica Miguel Portilla, cronista de Alcalá de Henares, en 1725⁵⁴⁵, no sólo porque la fecha de su publicación está muy próxima a la de la pintura, sino por la belleza en que está redactado su texto.

Según la tradición, en el año 299 Daciano entró en Compluto, haciendo proclamar el edicto por el que se condenaba a muerte a los cristianos, lo que tuvo lugar mientras los Niños se encontraban en la escuela, situada en el campo Laudable, junto a la puerta oriental de la ciudad y, ante los gritos y llantos que se oyeron,

“Justo, y Pastor, apartando la vista de su Cartilla, y Plana, preguntaron la causa de semejante ruido, y les diria su Maestro: Ay! Hijitos; ay! pequeñitos mios, que manda el Emperador atormentâr, y quitâr la vida à todos los Christianos de la Ciudad, y el Presidente ha hecho aora pregonarlo. Ea, cierren estas puertas, y nadie salga de la Escuela. Pero dixeron Justo, y Pastor à su Maestro: Señor, à nosotros dadnos licencia de salir. Pues à que? Hijos mios, les replicò. Volved, volved los ojos à la Ciudad; no veis la multitud, no solo de mugeres sino de hombres, y muy crecidos, que huyen de la persecucion, y corren àzia estos collados de la Ciudad? Nosotros, Maestro, y Señor, nos sentimos con animo de ir à la presencia de esse enemigo de los Christianos, que vos decis los llama; y assi à nosotros nos llama, pues que somos Christianos: aquí queda mi Cartilla, dixo Justo, aquí mi Papel, dixo Pastor”⁵⁴⁶.

Al entrar en la ciudad fueron al palacio del prefecto, siendo detenidos por los soldados de guardia, a quienes dijeron que, como cristianos, buscaban la muerte. Al ser informado Daciano de la extraña situación, y no queriendo que su castigo sirviese de aliento al resto de los cristianos, mandó que los azotasen en una de las salas del palacio, pero uno al otro se daban ánimos para soportar el dolor y,

“estos dulçes soliloquios de los dos hermanos, que tuvieron en los continuos doloridos azotes, le refirieron à Daciano los ministros, y sin esperar à màs, pronunciò sentencia de muerte, y que fuessen degollados los Santos Niños, sin averlos oïdo, ni visto: y como aborrece la luz, el que obra mal, mandò al Presidente fuesse de noche la execuçiòn, y en el Campo, y no à vista de la Ciudad”⁵⁴⁷.

eligiéndose el campo laudable por ser allí donde estaba la escuela de niños, buscando con ello que el castigo sirviese de escarmiento a los demás y, además, por situarse allí el palacio de Daciano.

⁵⁴⁴ B.N.: Mss. 5637. MORALES, Ambrosio: *Vida, martyrio, invencion de los gloriosos Santos Niños Martyres Justo y Pastor. Hermanos naturales de Alcalá*. 1568.

⁵⁴⁵ PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel: *Historia de la ciudad de Compluto*. s/e. Alcalá de Henares, 1725.

⁵⁴⁶ Ibidem, I, 54-55.

⁵⁴⁷ Ibidem, I, 56.

Según los llevaban al martirio, Justo seguía dando ánimos a su hermano, diciéndole “no temas el cuchillo que ha de romper tu tierna garganta”⁵⁴⁸ y, cuando llegaron al cadalso que habían preparado, los pusieron sobre una gran piedra que se encontraba en el Campo, en la que

“Doblò sus rodillas Justo encima de aquella piedra, que se ablandò de modo tal, que se hizieron dos canales en ella; el verdugo desnudò el cuchillo, que segò la Cabeza à Justo, que esperaba el golpe puestas sus manos, y diò la vida à su Criador à los siete años de edad. Pastor volvió a hondar mas las canales de la piedra, poniendo sus rodillas sobre las guellas de su hermano; recibió en su cuello el sangriento golpe, sacrificando su vida en los nueve años de ella. Esto passaba en la tierra, quando (ò! prodigio) se abrieron los Cielos, se apareciò Christo, Señor nuestro, dexandose vèr de los mismos Gentiles rodeado de Angeles, y Santos, que entonando dulçes canticos al triumpho de Justo, y Pastor, colocò Christo sus Almas en los Palacios eternos”⁵⁴⁹.

Según refiere el cronista⁵⁵⁰, el primero en morir fue Justo, sin que haya certeza en si se le dio preferencia por ser el menor o, todo lo contrario, porque al ser el que arengaba a su hermano Pastor, lo mataron primero para hacerle callar.

Sus reliquias fueron llevadas a Huesca, donde se guardaron hasta que en 1567 Pio V determinó que fueran devueltas a la ciudad de Alcalá de Henares, orden que Felipe II trasladó al obispo de Huesca en noviembre de dicho año⁵⁵¹, venerándose en su mayor parte en la cripta de la Magistral de dicha ciudad, junto a la piedra donde tuvo lugar el martirio.

Centrándonos en la pintura, al igual que señalábamos al describir el lienzo de *Santa Teresa*, podemos dividir el cuadro en dos partes: la inferior, terrena, donde tiene lugar el martirio y, la superior, con la visión celestial de la llegada de los ángeles portadores de las coronas y palmas, emblemas de su martirio.

En primer término vemos a los dos niños, arrodillados sobre la piedra y con las manos atadas a su espalda; aparecen vestidos con unos ricos y coloridos trajes, realizados en rojo y en el mismo tono azul verdoso que Zorrilla había empleado para el delantal de santa Teresa, en el cuadro pareja de éste pero, para darle mayor variedad y movimiento, los colores aparecen invertidos entre la falda y la chaqueta de uno y otro hermano estando los ropajes, además, adornados con flecos dorados y plateados.

Sus rostros son semejantes al de santa Teresa, redondeados, con la barbilla apenas señalada y los perfiles de los labios bien dibujados; al igual que ella, elevan

⁵⁴⁸ MORALES, Ambrosio de: *Op.cit.*, 6.

⁵⁴⁹ PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel: *Op.cit.*, 56-57.

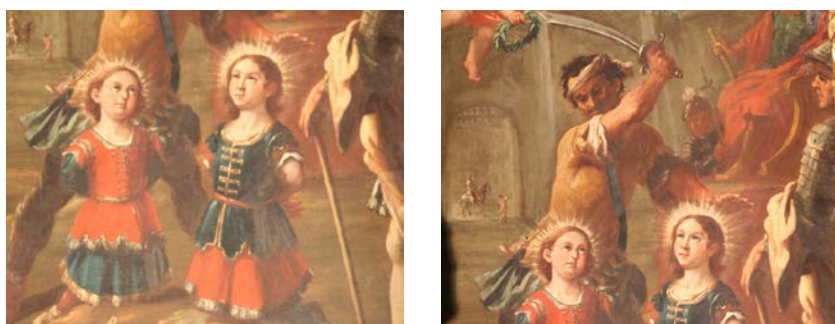
⁵⁵⁰ MORALES, Ambrosio de: *Op.cit.*, 10.

⁵⁵¹ La fecha de la orden es prácticamente coincidente con el manuscrito de Ambrosio de Morales.

los ojos al cielo y se encuentran nimbados, en esta ocasión con halos resplandecientes en los que se han marcado los rayos que salen de sus cabecitas.

Junto a ellos, de perfil, una figura que pudiera tratarse del “Presidente” al que se cita en la narración de Miguel Portilla, cubierto con armadura y casco, atavíos guerreros que no consiguen dar una aspecto feroz al personaje, pues su gesto, un tanto indolente, al apoyarse en el bastón, así como las calzas que cubren sus piernas, del mismo color de los zapatos y a juego con el manto con que se envuelve, dotan al personaje de una gran elegancia, pareciendo un cortesano a punto de iniciar un paso de baile.

Tras los Niños se encuentra la figura de su verdugo, con el brazo derecho levantado sosteniendo la espada⁵⁵², dispuesto a dar el golpe mortal en la cabeza de Justo, al que mira fijamente, con el rostro deformado por el acto malvado que está a punto de cometer. Es una figura absolutamente dinámica y con un colorido brillante, en el que ha combinado el dorado del jubón -cuyas mangas y borde inferior se encuentran acuchillados- y el tono verdoso de la falda, a juego con la cinta que cruza su pecho y que serviría para sujetar el arma; presentando asimismo unos juegos de luces muy bien conseguidos.



Martirio de los santos Niños (detalles)

En segundo plano, detrás de la figura del verdugo, se encuentra una tarima cubierta por un dosel, desde la que el prefecto Daciano -que porta la corona de laurel de los emperadores romanos- parece no querer contemplar la escena, pues aunque su cuerpo se gira hacia nosotros, su cabeza se vuelve para otro lado, reflejando así las palabras del cronista antes citadas, en las que se indica que “pronunciò sentencia de muerte ... sin averlos oïdo, ni visto”; sostiene la bengala de mando en la mano derecha y aparece cubierto por un amplio manto rojo; a su lado, un soldado, armado con una especie de alabarda, también baja la cabeza y retira la mirada, como no queriendo ser testigo de lo que va a ocurrir.

⁵⁵² Ante su forma curvada, más bien deberíamos decir alfanje, aunque en el siglo XVIII no debía extrañar el anacronismo de que un romano portase un arma árabe.

Al fondo, se dispone una muralla que recuerda, sobremanera, la de la ciudad abulense, en cuya puerta se vislumbra un hombre a caballo que sale de la ciudad, interrumpiéndole en su camino otra persona que, a pie, da la sensación de estarle narrando los sucesos.

Esta zona está realizada con una técnica mucho más libre y abocetada, a pesar de lo cual las figuras y objetos son perfectamente reconocibles, dejando aflorar sus emociones -en el caso del soldado- o estando dotados de un gran movimiento -la figura que se encuentra bajo la puerta de la muralla-. Parece increíble que, con apenas unos toques, el pintor haya resuelto tan bien el escenario donde tienen lugar los hechos, al igual que vimos en el paisaje que se abría tras santa Teresa. Quizá esta forma de trabajar, libre y, a un mismo tiempo, precisa, esté relacionada con la actividad de Zorrilla como pintor de escenografías.

En la parte superior de la pintura, y bajo unos negros nubarrones que pueden hacer alusión a que los hechos ocurrieron de noche, dos ángeles -con las alas desplegadas- irrumpen en la escena, para traer a los Niños las insignias de su martirio: sendas coronas y palmas. Los tipos empleados son los habituales de Zorrilla: cabellos rubios rizados, pupilas negras muy marcadas y se nos muestran desnudos aunque, en este caso, llevan unos velos que cubren parcialmente sus cuerpos, en los que se repite la combinación cromática de verde y rojo y que, al incidir en ellos la luz, permite hacer unos reflejos muy bien logrados.



Martirio de los santos Niños (detalles)

Un último detalle que queremos subrayar es la presencia de la cartilla y la plana, a los pies de los Niños, pudiendo leerse en esta última, tras el signo de la cruz, la palabra “XRTQ”, Cristo, y, en un segundo renglón, otra que se lee con dificultad, y cuyos primeros trazos parece que corresponden a la palabra “REGNAT”⁵⁵³. Siguiendo al cronista, estos objetos no deberían figurar en la pintura, pues fueron abandonados en la escuela, pero Zorrilla las ha puesto aquí, al igual que sucede en otras obras, como la estampa de Juan Bernabé Palomino, siguiendo el diseño de Isidro Carnicero (1759), y que se ha interpretado como un regalo de los santos Justo

⁵⁵³ Al estar caída la cartilla, las inscripciones están puestas del revés.

y Pastor a la ciudad de Alcalá de Henares, siendo la semilla de la que nació su Universidad:

“Las cartillas yacen en tanto arrojadas en el suelo por los niños que en el fervor de su estusiasta fé abandonan al pueblo complutense, para que las recoja y guarde; y si su preciosa sangre ha de reverdecer el árbol de la fé; aquellas cartillas son la más feriosa semilla de la ciencia por ellos arrojada en el fecundo campo Loable [*sic*], que ha de fructificar maravillosamente en su gran liceo”⁵⁵⁴.

La relación que Zorrilla mantuvo con Pedro de Ribera, y el vínculo de éste con el duque de Medina de Rioseco, dieron como fruto no sólo que se le encargasen las pinturas que decoran la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila, sino también que el duque le encomendara la realización de una copia del lienzo titular de la capilla, que fue remitida a la cuna de sus antepasados, los Almirantes de Castilla: Medina de Rioseco.

NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERÍA (Medina de Rioseco) h.1733



N^a S^a de la Portería (Medina de Rioseco)

La obra se encuentra en el coro de la parroquia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco (Valladolid). La bella iglesia de Santa María se construyó gracias al impulso del IV duque de Medina de Rioseco y almirante de Castilla, Fadrique Enríquez de Cabrera y Velasco (1460-1538), quien también edificó en la ciudad su palacio (desaparecido por completo, se encontraba en el actual parque del

⁵⁵⁴ AZAÑA, Esteban: *Op.cit.*, II, 82-83.

duque de Osuna) frente al convento de frailes observantes franciscanos de Nuestra Señora de la Esperanza, del que fue patrono, levantando a sus expensas la fábrica de su iglesia, donde fue sepultado.

Tras el advenimiento de los Borbones, los bienes del VII duque, Juan Tomás Enríquez de Cabrera y Álvarez de Toledo (fallecido en 1702) le fueron confiscados por haber abrazado la causa austríaca. Al morir sin hijos, el título pasó a su hermano Luis Enrique (VIII duque, fallecido en 1713) y, posteriormente, a su sobrino Pascual Enríquez de Cabrera y Enríquez de Almansa, IX duque de Medina de Rioseco, conde de Melgar y de Módica, y marqués de Alcañices, quien conseguiría que Felipe V, en 1725, le reintegrara los bienes incautados, a excepción del título de Almirante de Castilla, que la familia perdió para siempre.

Don Pascual Enríquez de Cabrera, como recogimos en su momento, fue el primer patrono de la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila y del convento franciscano de San Antonio en el que se encuentra, así como miembro fundacional de la Congregación a ella dedicada, a cuyas expensas se labró y adornó la capilla. Por dicho motivo, entendemos que quisiera que la iglesia de Santa María de Mediavilla, tan relacionada con su familia, tuviera una copia de la sagrada imagen.



Santa María de Mediavilla (Medina de Rioseco)

Nada nos dice Ponz de este lienzo, pues sólo tuvo ojos para admirar y describir la arquitectura del templo, así como de su espléndido retablo⁵⁵⁵, y de la capilla de los Benavente⁵⁵⁶ pero, afortunadamente, sí lo recoge Madoz, quien al hablar de los altares colaterales de la iglesia de Santa María, nos informa que

⁵⁵⁵ Las trazas fueron dadas por Gaspar Becerra y, a su muerte, en 1573, continuaron las obras Juan de Juni y Esteban Jordán, aunque también trabajaron Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque, concluyéndose los trabajos de arquitectura y talla en 1590, procediéndose a su dorado en 1603 por Pedro de Oña.

⁵⁵⁶ Capilla funeraria mandada construir por don Álvaro de Benavente en 1544, en el emplazamiento de la antigua sacristía; auténtica joya renacentista, en la que destacan los estucos policromados realizados por los hermanos del Corral, así como el retablo con escenas de la vida de la Virgen, tallado por Juan de Juni.

“En el de la izq. se venera una buena efigie de San Juan y en otros se encuentran un escelente grupo de la sagrada familia, una Virgen titulada de la Portería y una Purísima Concepción, ambas de bastante merito”⁵⁵⁷.

Es decir, en 1848, cuando se publicó el tomo correspondiente a Medina de Rioseco, uno de sus retablos colaterales lo presidía un notable lienzo de Nuestra Señora de la Portería, pintura que, en nuestra opinión, es la que hemos mostrado y que actualmente se encuentra a los pies de la iglesia, adornando la sillería ubicada en esta zona y que procede del desamortizado convento franciscano.

Madoz también nos habla de dicho convento que, tras la exclaustación, fue utilizado como hospital civil, aunque

“la igl. se halla abierta para el culto, y de las diferentes cosas que en la misma llaman la atencion, merecen citarse la silleria y facistol del coro”⁵⁵⁸.

La bibliografía posterior apenas si se refiere a la pintura pues, las descripciones de la iglesia de Santa María de Mediavilla se centran en el retablo mayor y en la capilla de los Benavente, limitándose a señalar que la sillería del coro, y la reja que la cierra, proceden del desamortizado convento de San Francisco y que el tondo que la remata alberga un lienzo de la Inmaculada Concepción⁵⁵⁹.

Tan sólo seis años después del texto de Madoz, en 1854, se procedió a derribar el coro alto de la iglesia de Santa María⁵⁶⁰, acondicionando este espacio para ubicar en él la magnífica sillería de nogal del convento franciscano, ejecutada en 1708 y adornada con pinturas de Manuel Peti⁵⁶¹ y “sobre los sitiales del eje ábrese un monumental arco circular que en el primitivo emplazamiento se ajustaba al óculo del imafronte”⁵⁶² y que, aquí, sirve para enmarcar el lienzo de Nuestra Señora de la Portería⁵⁶³.

⁵⁵⁷ MADDOZ, Pascual (*Diccionario*): *Op.cit.*, XI, 334.

⁵⁵⁸ Ibidem.

⁵⁵⁹ GARCÍA CHICO, Esteban: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1979, 54. En otros textos se reconoce la iconografía de Nuestra Señora de la Portería, pero se limitan a indicar que un lienzo a Ella dedicado cubre el tondo abierto en la sillería.

⁵⁶⁰ WATTENBERG GARCÍA, Eloísa: *Catálogo monumental de Medina de Rioseco*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2003, 79.

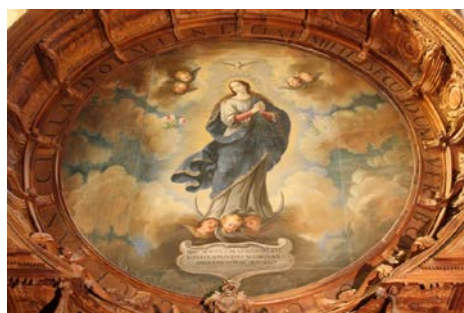
⁵⁶¹ URREA, Jesús. *El Museo de Santa María de Medina de Rioseco*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1987 y “Arte y sociedad en Medina de Rioseco durante el siglo XVIII”. En PÉREZ DE CASTRO, Ramón y GARCÍA MARBÁN, Miguel: *Cultura y arte en tierra de Campos. I Jornadas. Medina de Rioseco en su historia*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2001, 102.

⁵⁶² GARCÍA CHICO, Esteban: *Op.cit.*, 54.

⁵⁶³ Para cerrar este espacio, también se trasladó la reja del antiguo coro de la iglesia franciscana, magistral obra del burgalés Cristóbal de Andino, fechada en 1532.

Consideramos que no es casualidad que las obras de remodelación de la iglesia se fechen en 1854 pues, precisamente, el 8 de diciembre de ese año, Pío IX proclamó la bula *Ineffabilis Deus* que declaraba a la Inmaculada Concepción dogma de la iglesia católica romana y a quien la iglesia de Santa María está dedicada, pues los alcaldes, regidores y procuradores de la ciudad juraron en 1567 defender “la pura y limpia Concepción de Nuestra Señora la virgen María concebida sin mancha de pecado original”, según consta en un documento conservado en el museo de San Francisco.

De esta forma, la ubicación a los pies del templo de nuestra pintura venía a subrayar la defensa del dogma por la población de Medina, creándose un eje longitudinal que iría desde el altar mayor (dedicado a la Asunción de María) a la pintura situada a los pies del templo (espacio reformado el mismo año de la solemne proclamación del dogma de la Inmaculada) aunando, de esta forma, las dos advocaciones cuyo reconocimiento había sido más controvertido pues, de hecho, el de su Asunción no fue proclamado hasta 1950.



N^a S^a de la Portería (Medina de Rioseco)

Como puede apreciarse, el lienzo fue añadido, en sus cuatro lados, para poder adaptarlo al tamaño del óculo, percibiéndose claramente las marcas que delimitan sus dimensiones originales. También corresponde a este momento la inscripción que, desde la parte inferior, recorre perimetralmente el marco: “*ECCE ANCILLA DOMINI, FIAT MIHI SECU[N]DUM VERBUM TUUM*”, recogiendo las palabras con que María aceptó el mandato divino tras el anuncio del arcángel san Gabriel.

Suponemos que también se incorpora en este momento la tarjeta que aparece en la parte inferior de la pintura, pues la sencillez de sus líneas corresponde a un periodo posterior, en la que una inscripción permite identificar de qué advocación se trata: “*BERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERÍA, QUE SE VENERA EN EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE ÁVILA, DE RELIGIOSOS DE SAN FRANCISCO DESCALZOS*”.



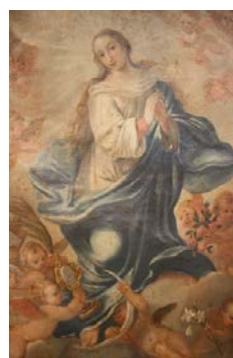
N^a S^a de la Portería (M. Rioseco), detalle

Como hemos recogido anteriormente, Madoz nos informa de que en los retablos colaterales de la iglesia de Santa María había dos imágenes dedicadas a la Inmaculada Concepción. No sabemos cómo sería la segunda, si correspondería a una talla o a una pintura y, en caso de que se tratase también de un lienzo, qué motivos llevaron a los responsables de la reforma del templo para elegir cuál iba a destinarse a decorar el óculo de la sillería: si el tamaño de nuestra pintura era el más adecuado, la calidad de la obra o su estado de conservación, por ejemplo.

Lo que sí es incuestionable es que, aunque se trata de una representación de Nuestra Señora de la Portería, en realidad nos encontramos ante una imagen de la Inmaculada Concepción, aunque en este caso aparece como flotando sobre las aguas, -que en esta pintura no es posible apreciar, quizá como consecuencia de haberse tapado esta zona con la tarjeta que contiene la inscripción aludida- y que la Virgen esté flanqueada por una rosa, a la izquierda, y una vara de azucenas, a la derecha; elementos ambos muy comunes en representaciones de la Inmaculada pero que en lugar de ser portadas por los ángeles, como es lo habitual, aquí aparecen flotando en el aire, peculiaridades iconográficas que singularizan a la Inmaculada en su advocación de Nuestra Señora de la Portería, al recoger la visión que tuvo fray Luis de San José.



N^a S^a de la Portería (h.1733)



Inmaculada Concepción (1715)

Recuperamos las palabras con que Madoz se refería a esta pintura ya que, sin duda, nos encontramos ante una obra “de bastante mérito”. Aunque el pintor

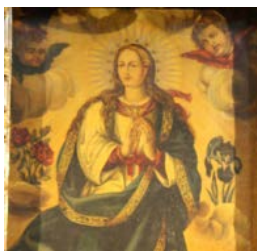
recupera la composición realizada en 1715 para decorar el estandarte de Portillo, los casi veinte años que separan ambas imágenes son evidentes, permitiéndonos apreciar la evolución de su técnica.

En ambos casos, el tipo humano empleado para la representación de la Virgen es semejante, rostro ovalado, de nariz recta, con melena castaña y rizada, cuyos mechones caen por encima de sus hombros. Los ropajes que la cubren son idénticos, así como la posición de su cabeza, manos, y piernas, ya que adelanta la derecha, marcándose la rodilla bajo el manto.

Las únicas diferencias que apreciamos estarían en los tipos de aureolas utilizados, un halo luminoso con los rayos marcados -en el estandarte de Portillo- y las doce estrellas que relacionan a la Inmaculada con la mujer apocalíptica, en el lienzo de Medina. También difiere ligeramente el manto azul que, en este último caso, está orlado por el anagrama de María -formado por la unión de las letras “A” y “M”- rematado por una corona.

Sin embargo, la composición es muy diferente; si en el caso del estandarte, María aparecía hollando a la serpiente, y rodeada por múltiples ángeles portadores de los símbolos inmaculistas, aquí todo se ha simplificado, obviamente por tener que ajustarse al lienzo original de Nuestra Señora de la Portería de Ávila, en el que sólo aparecen tres cabezas de ángeles a los pies de la Virgen, bajo el creciente lunar, y dos en los ángulos superiores que, en este caso, son semejantes a los de otras composiciones de Zorrilla, dos parejas que inclinan sus cabezas y dirigen sus miradas hacia sitios diferentes, y cuya tipo responde a la que hemos visto en tantas obras suyas.

Pero, aparte de que Zorrilla, al tener que “copiar” una imagen dada, estuviera obligado a prescindir de muchos elementos secundarios, pensamos que seguramente estaría feliz de hacerlo, ya que no los necesitaba para expresarse, pues aunque recoge la rosa y las azucenas presentes en el lienzo que Salvador Galván hizo para la capilla de Ávila, están realizados de una forma tan ligera, con un cromatismo tan suave, que resultan casi inapreciables.



Nª Sª de la Portería (S.Galván)
Ávila



Nª Sª de la Portería (F.Zorrilla)
Medina de Rioseco

María es una figura más corpórea en la obra de Medina que en la de Portillo, que es más espiritual, casi evanescente; ello, unido a la presencia de la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza -que no aparece en el lienzo de Ávila-, insuflando sobre Ella el aliento divino, relaciona conceptualmente esta imagen con María, la mujer llamada a ser madre de Dios, pues precisamente el dogma defendía que la concepción de María fue inmaculada para que pudiera ser el receptáculo del Hijo de Dios. Por ello, no debería extrañar la inscripción que se puso en el marco, alusiva a las palabras con que la Virgen aceptó el mensaje del arcángel san Gabriel.

Nos hubiera encantado poder conocer cómo era el borrón de Nuestra Señora de la Portería, que se encontraba en el taller a la muerte de Francisco Zorrilla, y que formó parte de los bienes que Manuela Tagle, su viuda, entregó a su discípulo Manuel Martínez Barranco⁵⁶⁴ pues estamos convencidos de que encontraríamos muchas semejanzas con la pintura de Medina de Rioseco.

Como hemos podido comprobar en las páginas precedentes, en la década comprendida entre 1725 y 1735 se fechan un buen número de obras, muy diversas, en las que Zorrilla desarrolla todo su buen hacer como pintor. La obra que a continuación presentamos, y que cierra esta década, podría sintetizar en cierto modo todo el conocimiento y destreza que el artista había acuñado a lo largo de su carrera.

AUTORRETRATO (colección particular, Madrid), 1734



Autorretrato

⁵⁶⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 4018 (Manuel Romo Díez), 129-133v.

Óleo sobre lienzo (122 x 102 cm.), se encuentra en una colección particular, estando fechado y firmado “*Fr^{co}. Z^o, edad 55 a. echo dél y por él en Madrid, año de 1734*”.

En 1967, el profesor don Diego Angulo daba a conocer esta obra⁵⁶⁵, que se encontraba en el palacio de Viana de Córdoba, y a partir de ese momento el nombre de nuestro pintor se incorpora a la historiografía moderna, siendo citado en diversos textos a los que hemos hecho alusión en la introducción a este trabajo.

Como indicábamos en nuestra tesis de licenciatura, “se trata de una pintura compleja, a nuestro criterio la mejor del pintor”⁵⁶⁶. En los años que han transcurrido desde que hacíamos esta afirmación, hemos podido estudiar con más detenimiento las obras conocidas de Zorrilla, incorporando a su catálogo otras varias, y todo nos lleva a ratificarnos en la opinión de que el *Autorretrato* es el mejor trabajo, concebido como obra independiente⁵⁶⁷, por él realizado lo que, por otra parte, resulta lógico pues “suelen ser la obra maestra de cada autor”⁵⁶⁸.

Cuando tuvimos la fortuna de poder contemplar, y estudiar, la pintura, nos sentimos realmente abrumados por los múltiples interrogantes que en ella se plantean, dándonos la sensación de que Francisco Zorrilla nos iba guiando por el lienzo, haciéndonos guiños sobre los muchos detalles que se incluyen en la composición y que nos hablan de la persona, y del artista. Intentar resolver esas cuestiones ha sido todo un reto y, afortunadamente, para algunas tenemos respuesta segura pero, para otras, por el momento debemos conformarnos con plantear sólo sugerencias.



Autorretrato (detalles)

⁵⁶⁵ ÁNGULO, Diego (1967): *Op.cit.*

⁵⁶⁶ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 115.

⁵⁶⁷ En cuanto a obra de conjunto, sin duda, la más completa y que cerrará con broche de oro su carrera artística, es la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, de Haro, realizada en 1745.

⁵⁶⁸ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Autorretratos de artistas españoles*. Argos, Barcelona 1950, 6-7.

¿Quién es la persona que nos mira fijamente desde este lienzo? ¿el anillo que porta en el dedo anular de su mano derecha es señal de matrimonio? ¿qué significa el escudo que, de manera tan notoria, se apoya sobre la mesa?. Esperamos que en el capítulo dedicado a su biografía hayamos podido presentar, siquiera dignamente, a Francisco Zorrilla. Únicamente recordaremos aquí que, como bien supuso el profesor Angulo, había nacido en 1679, por lo que en 1734, cuando fecha esta pintura, en efecto contaba con 55 años y, como indica la alianza que porta en su mano, sí estaba casado, con Manuela Tagle.

En cuanto al lema que acompaña al escudo incluido en la pintura, no compartimos su interpretación de que debe entenderse como “su preocupación por la vida eterna. VELAR SE DESVELA LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE. Y más abajo agrega que él está alerta para que esa vida triunfe de la muerte: VIGILAT ZORRILLA”⁵⁶⁹; criterio recogido por otros autores que lo han considerado “inmerso todavía en la mentalidad del retrato moral, ascético, de tradición contrarreformística, lleno de textos admonitorios, que lo enlazan con el mundo de la *Vanitas*”⁵⁷⁰ o como “un hombre que reflexiona sobre cuestiones morales en tono algo pesimista y melancólico. Al retratarse de este modo debían pesar en la conciencia de Zorrilla tanto su avanzada edad, como su situación en Madrid ... [así como] la falta de descendencia en su matrimonio ... los letreros incorporados, tan llenos de preocupaciones morales y de autoestima personal, son sin embargo muestra de la pervivencia de usos sociales correspondientes al clima religioso del siglo XVII”⁵⁷¹.

Quizá dichos autores tenían en mente el dibujo con el *Autorretrato* de Andrea Procaccini⁵⁷², cuya interpretación como una *Vanitas* parece evidente, pero no podemos compartir su visión respecto a esta pintura, pues si un rasgo de personalidad sobresale en ella es el orgullo. Zorrilla se muestra aquí doblemente orgulloso: de ser pintor, y de ser hidalgo.

Como indicamos en su momento, Zorrilla perteneció al estado de los hijosdalgo de la villa de Haro y, por ello, en su autorretrato sitúa en un plano tan destacado el escudo de su apellido que, en 1688, Miguel de Salazar nos dejó

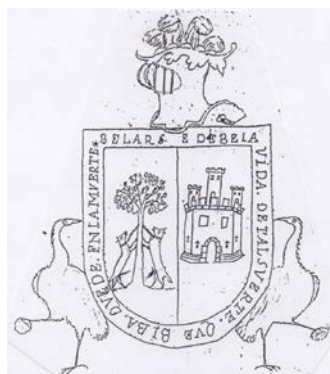
⁵⁶⁹ ANGULO, Diego (1967): *Op.cit.*, 87.

⁵⁷⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1992): *Op.cit.*, 412.

⁵⁷¹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 172-173. Previamente, en un artículo dedicado a Luis González Velázquez, ya había afirmado que este pintor había tenido “que mantener por imperativos del encargo el tono religioso que flota en el ambiente del *Autorretrato* (1735 [sic]) de Francisco Zorrilla (Córdoba, marqués de Viana)”. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1989): *Op.cit.*, 327.

⁵⁷² Conservado en el Museo Nacional de Estocolmo; aparece reproducido en URREA, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1976, lám. XLIII.

dibujado, acompañándolo de la siguiente descripción tomada del certificado de blasones expedido por Diego de Urbina:



Escudo del apellido Zorrilla (1688)

“Yo, Diego de Urbina, rey de armas de su majestad del rey don Phelipe nuestro señor Segundo deste nombre, zertifico, y hago entero crédito a todos quantos esta carta bieren, como en los libros y copia de linajes que yo tengo destos reinos, pareze, y está escrito en ellos el linaje de Çorrilla a foxas 99., que es del tenor siguiente:

Los Çorrillas son muy buenos hijos dalgo de solar conozido, naturales de las montañas de Sant Martín de Soba, y dibidióse esta casa en dos ermanos; traen por armas un escudo partido en palo, a la mano diestra en campo de oro dos lobos negros enpinados y atados a una enzina berde, el uno de un cabo y el otro de otro; y en la otra mittad en azul un castillo de su color y una orla de oro con una letra de sable que dize: Velar se debe la vida de tal suertte, que viva quede en la muertte. Y dos grullas de su color, cada una de su lado del escudo con un pie alto, y una piedra en él.

Y para que conste de ello, de pedimento de Don Francisco Zorrilla de San Martín, vezino de la villa de Espinosa de los Montteros, dí esta cartta y certtificación, firmada de mi nombre, que es fecha en la villa de Madrid, a 21 de junio de 1588: Diego de Urbina, rey de armas del rey nuestro señor.

Miguel de Salazar, cronista de Phelipe 4 y su capellán de onor, al folio 151 del primer tomo”⁵⁷³.

Vemos que tanto la descripción del escudo, como el diseño que en el manuscrito se incluye y hemos reproducido más arriba, concuerdan casi exactamente con el que aparece en la pintura; únicamente difiere la disposición de los campos. En palo en el texto, y en vertical en la pintura, variantes que, según los heraldistas, no tienen mayor trascendencia⁵⁷⁴ y que el lema que rodea los campos: “*VELAR SE DEBE LA VIDA DE TAL SUERTE, QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE*” no debe dar pie a ninguna interpretación, pues es parte intrínseca del escudo.

⁵⁷³ B.N.: Mss. 18677/56.

⁵⁷⁴ Queremos agradecer a don Fernando del Arco, quien suscitó nuestro interés por la heráldica en las clases que impartía en el Ateneo madrileño, toda la ayuda prestada en la interpretación de este escudo, que tan bien conocía por haberlo estudiado (ARCO Y GARCÍA, Fernando del: *Antología de divisas y lemas heráldicos de Cantabria*. s/e, Madrid 1972, 28).

Por lo que respecta a la leyenda “*VIGILAT ZORRILLA*” de la filacteria desplegada debajo de las grullas, para nosotros se trata de un juego intelectual que nos propone el pintor. La presencia de estos animales está justificada porque, como hemos visto, forman parte del escudo, al que flanquean. Se muestran levantando simétricamente una pata, con la que sostienen una piedra, cuyo significado⁵⁷⁵ encontramos en la *Iconología* de Cesare Ripa donde se representa a la Vigilancia -en la primera de sus acepciones- como una mujer portando un libro, una lámpara y una vara, y acompañada de una grulla:

“Con la Grulla se nos muestra que es preciso mantenerse vigilante y en perpetua guardia, aun respecto a uno mismo y a la propia vida. Porque del mismo modo que se hace cuando se juntan muchos para ir en compañía, con el fin de descansar y reposarse con mayor seguridad, así también se ayudan unas a otras las Grullas, de modo que cogiendo una de éstas una piedra y sujetándola en la pata, en tanto que la piedra no se cae, dando un golpe en el suelo, se mantienen tranquilas las restantes, sabiéndose seguras merced a la custodia y vigilancia que hace su compañera; así si al fin sucede que la piedra se cae, lo que tan sólo ocurre si duerme la guardiana, el ruido despierta a las que están descansando, con lo que pueden huir de donde se encuentran y ponerse en seguro”⁵⁷⁶.

simbología en la que se incide, completándola con otros significados, en el siguiente texto:

“Significa la custodia o bela, porque quando duermen, una está con una piedra en la mano por no dormirse velando a las otras, y con la misma piedra bolando, significa la prudencia porque la llevan para quando quiere parar dejarla caer, y ver si es tierra, o mar, o alguna otra agua ... Significan al hombre estable, o permaneciente en sus costumbres por las alas de esta ave, o por sus plumas, por que siempre permanecen en su primer color, mudándolo algún tanto las demás aves”⁵⁷⁷.

Por todo ello, pensamos que la leyenda “*VIGILAT ZORRILLA*” tampoco está cargada de tintes pesimistas sino que, como hemos señalado, hace con ella un juego intelectual, característico de su época, pues “los hombres del Barroco, cualquiera que fuese su condición, vivían inmersos en una cultura impregnada de conceptismo y que la agudeza, la adivinanza, el juego de palabras y conceptos, les eran completamente familiares”⁵⁷⁸.

Como indicábamos anteriormente, el orgullo de Zorrilla se manifiesta por partida doble, ya que también se muestra satisfecho de su profesión y por eso, se ha representado sentado delante del caballete que sostiene el lienzo, con la paleta y los

⁵⁷⁵ Aunque algunos autores consideran a la grulla como “símbolo de necedad y torpeza y también de longevidad, pero sobre todo de fidelidad ejemplar” (CHEVALIER, Jean y CHEERBRANDT, Alain: *Op.cit.*, 543), pensamos que no es éste el sentido que tiene en nuestra pintura.

⁵⁷⁶ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, II, 420.

⁵⁷⁷ B.N.: Mss.: 9365: *Jeroglíficos que por el hombre, animales, plantas y cosas naturales son significados, sacados de Juan Pierio Valeriano y de otros autores*, 24v-25.

⁵⁷⁸ ALANZA LÓPEZ, José Javier: *Op.cit.*, 518.

pinceles en la mano, los útiles de pintura desplegados en la mesa, frente a él, donde vemos un papel, regla, compás, dos lápices -de carboncillo y de tiza-, cuchillo, platos para los colores o para aclarar los pinceles y un trapo, y el tiento a su espalda:



Autorretrato (detalles)

En su artículo, el profesor Angulo señalaba que en la obra aparecen “todos los instrumentos propios del pintor, ofreciendo una buena ilustración para el texto de la *Práctica de la Pintura del Museo Pictórico* que diez años antes publicara Palomino”⁵⁷⁹ pues, en efecto, aparecen todos los útiles “que ha de preparar el principiante para ponerse a pintar” relacionados en su tratado⁵⁸⁰; sin embargo, ya hemos comentado en otras ocasiones que en nuestra opinión las relaciones entre Palomino y Zorrilla, si es que llegaron a encontrarse en algún momento, no serían especialmente cordiales, pues el único momento en el que pudieron coincidir fue durante el litigio por el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas y, precisamente, las posturas defendidas por uno y otro eran encontradas, aparte de que a estas alturas de su vida, Zorrilla no era ningún principiante.

Por ello, no creemos que en esta pintura rinda tributo alguno a Palomino, muerto hacía ocho años, sino que al incorporar sus útiles de trabajo demuestra un interés manifiesto por dejar constancia de su actividad como pintor, al igual que sucede, por ejemplo, en el *Autorretrato* de Luca Giordano de la colección Cardona.

En cuanto a su actitud, el pintor gira ligeramente el cuerpo hacia su izquierda, donde se encuentra el caballete en el que está pintando, pero su rostro se muestra completamente frontal, dirigiendo la mirada directamente al espectador, o hacia su imagen reflejada en un espejo, algo común en las obras de otros pintores de su entorno, como las ya citadas de Giordano y Procaccini, así como en los autorretratos de Solimena y Meléndez.

⁵⁷⁹ ANGULO, Diego (1967): *Op.cit.*, 87.

⁵⁸⁰ PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo: *Op.cit.*, II, 117-125.

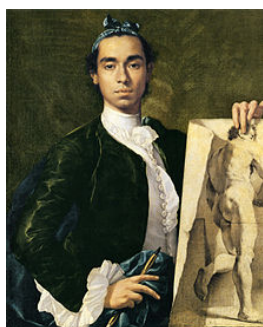
El pintor aparece vestido “a la romana”, ataviado con una rica bata de color verde brillante, quizá de seda, enteramente bordada con flores blancas y rojas asomando, por debajo de la bata, una camisa blanca de puños plisados y sobre el respaldo de la silla, ha dejado colgado un manto rojo cuya función, quizá, no sea otra que marcar con este color un hiato entre el cuerpo de Zorrilla y la silla, y de dotar a la pintura de un punto de intensidad cromática ya que, de no haber estado, el resultado final hubiese sido algo frío.

La bata con que se viste demuestra que la moda de los Austrias, de negro casi riguroso, hacía tiempo que había pasado a la historia y que, desde el advenimiento de Felipe V, las calles se llenaron de vestidos realizados “en ricas telas de vistosos colores. En esta época el traje masculino se confeccionaba con los mismos tejidos, colores y bordados que los utilizados en el traje femenino ... [y aunque la pragmática de 1723 había marcado una serie de prohibiciones sobre los trajes demasiado lujosos] curiosamente permitía el uso de telas de seda, a condición de que fueran fabricadas en el reino o en provincias amigas”⁵⁸¹.

El atuendo se complementa con un curioso tocado, a modo de pañuelo, también verde -aunque en otra tonalidad-, con bordados blancos, complemento que no aparece en los retratos cortesanos del momento, aunque sí son muchos los pintores que lo llevan. Aunque no podemos asegurar a qué obedece esta circunstancia, quizá la razón no sea más que práctica, en un intento de recoger el sudor o evitar que cayera algún cabello en los pigmentos húmedos y se quedase pegado al lienzo, pudiendo causar desperfectos en la pintura. En cualquier caso, lo cierto es que, desde siglos atrás, los pintores se han autorretratado con una especie de pañuelo que, anudado de formas diversas, cubren -parcial o totalmente- sus cabellos; muchos son los ejemplos que vienen a nuestra mente, desde el maravilloso de Durero al de Paret del Museo del Prado, o el de Luis Meléndez del Louvre⁵⁸², pasando por los incorporados a composiciones más complejas, como la obra de la Galería Nacional de Melbourne, donde Amiconi se retrató junto a otros personajes (1750-1752):

⁵⁸¹ DESCALZO LORENZO, Amalia: “El arte de vestir en el ceremonial cortesano. Felipe V”. TORRIONE, Margarita (ed): *Op.cit.*, 202.

⁵⁸² FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto: *op.cit.*, 430, considera el *Autorretrato* de Zorrilla como un precedente del de Meléndez; ANGULO, Diego: *Op.cit.*, 88, lo ve, por el contrario, completamente antagónico.



Autorretrato (L. Meléndez)
(M. Louvre)



Amiconi con Metastasio, Teresa Castellini y Farinelli
(G.Nacional, Melbourne)

Pero la composición es tan compleja que no se limita sólo a Zorrilla, su escudo y sus útiles de pintor, sino que se incluyen en la misma otros elementos que, en modo alguno, pensamos que se deban al azar o que tengan un carácter secundario, pues si están en una obra tan pensada es por algún motivo; nos estamos refiriendo a la columna y al paisaje que se abre tras el pintor, así como al reloj sobre la mesa y a la tarjeta conteniendo unos versos.

La aparición de una columna enmarcando las composiciones forma parte de la tradición pictórica, y son varias las obras de Zorrilla en las que ha incorporado este soporte arquitectónico, siendo muy frecuentes en los retratos de escuela española, por lo que podría pensarse que su inserción aquí haría alusión a las raíces artísticas de nuestro pintor que, además, se subrayan por el interés con el que ha tratado la naturaleza muerta.

Además, hombre de su tiempo, supo abrirse a las novedades introducidas por los artistas extranjeros llegados a la Corte, lo que justifica que, aunque se haya representado en un interior siguiendo la tradición española, la estancia se abra a un paisaje -recogiendo la influencia del retrato francés- sirviendo la columna, precisamente, de nexo entre el interior y el exterior⁵⁸³, por lo que al estudiar este cuadro se ha advertido “el deseo de acercarse a lo francés coetáneo”⁵⁸⁴, considerándosele como un claro ejemplo “de la fuerza del retrato a la francesa durante los años 1730-40”⁵⁸⁵, encontrando que en la obra “se denotan las influencias de los extranjeros”⁵⁸⁶.

Más complejo es el asunto de cómo debemos interpretar el “gran vaso cilíndrico”, según lo describió Angulo; sin duda, la reproducción de que dispuso no debía de tener la calidad suficiente, lo que le llevó a decir “no sé si el relieve que

⁵⁸³ No sólo nos referimos al interior y exterior de la estancia, sino a las corrientes artísticas que le influyeron.

⁵⁸⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1981): *Op.cit.*, 328.

⁵⁸⁵ BOTTINEAU, Yves (1986): *Op.cit.*, 663.

⁵⁸⁶ FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto: *Op.cit.*, 430.

aparece tras su figura y que no llego a distinguir con claridad en la fotografía, podrá tener algún significado”⁵⁸⁷.



Autorretrato (detalles)



Encarnación (L.Giordano)
Iglesia de S.Ginés (Madrid)

Lo que vemos detrás de Zorrilla es una arquitectura circular, decorada con bajorrelieves, de la que parece emanar una humareda. El empleo de este tipo de edificios de planta circular como fondo arquitectónico es bastante frecuente, especialmente en la pintura italiana, pudiéndose dividir en dos tipos: unos macizos, con arcos ciegos, indudablemente inspirados en el Panteón, y un segundo modelo rodeado con una columnata exenta, que recuerda al templo de Vesta, remitiendo en ambos casos, a la antigua Roma. Aparte de que el pintor pudiera conocerlos por estampas, en el catálogo de Luca Giordano abundan los ejemplos de ambos modelos y, en muchos casos, aparecen velados por nubes o humareda.

Dada la rápida difusión que las obras de Giordano tuvieron en España, y la influencia que tuvo en los pintores en las décadas finales del siglo XVII y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVIII, no es de extrañar que aparezca este tipo de construcciones en muchos fondos de pinturas de este momento, tanto en la Corte como fuera de ella, siendo utilizado, por ejemplo, desde Vicente Berdusán en la capilla de San José (iglesia de San Carlos Borromeo de Zaragoza, 1683) a Luis González Velázquez en la madrileña iglesia de San Justo (hoy basílica pontificia de San Miguel, 1752), así como por pintores foráneos, pues también los vemos en la *Bacanal* de Houasse del Museo del Prado (1719):

⁵⁸⁷ ANGULO, Diego (1967): *Op.cit.*, 87-88.



Santos niños Justo y Pastor (L.G.Velázquez)



Bacanal (M.A. Houasse)

La aparición de este edificio, así como el vestido “a la romana” que porta Zorrilla en su cuadro, son indicativos de la influencia que la pintura italiana tuvo en su formación; por ello, como indicamos en el capítulo dedicado a hablar de su bagaje cultural, su estilo es tan ecléctico, al aunar las nuevas corrientes -francesa e italiana- con la tradición de la escuela española, predominando una u otra en función de las exigencias del comitente. Pero, aquí, que se autorretrata como pintor, rindiendo homenaje a su actividad, hace un guiño a todas las corrientes de las que aprendió.

Además, el edificio representado por Zorrilla se adorna con unos bajorrelieves, de gran belleza, en los que creemos reconocer la figura de una ménade casi evanescente, sinuosa, que parece iniciar un paso de danza, sosteniendo en su mano el cayado adornado con una piña; la hiedra, que normalmente cubre la cabeza de estos seres fantásticos, también aquí aparece, si bien lo hace enroscándose en la columna.

Podría pensarse que se trata, sin más, de un mero adorno que cubre los muros del edificio pero, repetimos, en una obra tan compleja nada es fruto del azar y todos y cada uno de los elementos que en ella se insertan lo están por alguna razón. En este caso, pudiera ser que el pintor quisiera contrastar el estado de abandono al que llevan los excesos, simbolizado por la ménade, a la serenidad del hombre estable, representado por las grullas; es el mismo contraste que vemos en el lienzo de la *Encarnación* de Luca Giordano conservado en la parroquia madrileña de San Ginés, donde detrás de la figura de la Virgen se ha representado un pilar adornado con un personaje cuyos rasgos recuerdan en cierta medida los de un sátiro, y la antítesis entre ambos sirve para resaltar la pureza la María, como puede apreciarse en el detalle que hemos mostrado.

En nuestro caso, y para una mejor comprensión de esta antítesis, nada mejor que continuar la lectura que de la figura de la Vigilancia nos proporciona Cesare Ripa,

“Es tan corriente calificar de vigilantes y despiertos a los hombres de espíritu vivaz, que aunque el nombre de Vigilancia se refiere en principio a los ojos corporales, aún así, con el continuo uso de la expresión que dijimos, parece como si

aquel otro tipo de vigilancia o atención se hubiera convertido en su real y verdadera naturaleza. Mas con todo, tanto la una como la otra, la vigilancia del cuerpo y la vigilancia del alma, vienen bien y adecuadamente representadas en la presente figura, simbolizándose la del ánimo con el libro, mediante el cual, con el aprendizaje de las ciencias, puede ir haciéndose el hombre vigilante y avisado frente a todos los azares de Fortuna, así como frente a todas las inquietudes y preocupaciones de la mente, ejercitándose de este modo en la contemplación. También la vara nos sirve para con ella sacudir nuestro cuerpo adormilado, del mismo modo que lo hace el libro con la mente, y así como la contemplación despierta y agudiza los espíritus soñolientos. También a un tiempo, sobre el cuerpo y sobre el ánimo, se ha de entender lo que se dice en los *Cantares*: *Ego dormio et cor meum vigilat*⁵⁸⁸.

En este caso, el libro habría sido sustituido por los útiles de pintura, cuyo reconocimiento como ciencia buscaban los artistas desde hacía tiempo y, la vara, por el tiento apoyado en el sillón donde Zorrilla se ha autorretratado sentado. Por último, no podemos dejar de recordar la coincidencia de que la cita de Ripa al *Cantar de los Cantares* sea la misma que aparece en la estampa del *Niño Jesús acurrucado en el corazón de santa Gertrudis* (1732), ya estudiada.



Autorretrato



Sta.Mª dell'Orazione e Morte



Autorretrato

El *Autorretrato* de Francisco Zorrilla contiene otros dos detalles, de los que todavía no hemos hablado: un reloj de arena con alas, situado sobre la mesa y, muy cerca de él, una especie de pizarra con unos versos escritos, en la que el pintor ha incluido su firma.

El reloj de arena, al ser atributo de Cronos, ha sido relacionado normalmente con el paso del tiempo y, por extensión, con la muerte⁵⁸⁹ y su inclusión en esta pintura ayudó a reforzar la interpretación cargada de tintes pesimistas que se le ha hecho. Efectivamente, su representación suele verse con un sentido de *Vanitas*, del fluir de la vida que se acaba y que debe hacernos pensar en cómo emplear, para bien, los días que nos quedan; ello justificaría que la iglesia romana de Santa Maria

⁵⁸⁸ RIPA, Cesare: *Op.cit.*: 420.

⁵⁸⁹ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *La pintura española y el reloj*. Roberto Carbonell, Madrid 1958.

dell’Orazione e Morte (1737) adorne el remate de su portada con un reloj de arena con alas, ya que se dedica a ceremonias fúnebres.

Sin embargo, no siempre tiene este sentido y, por ejemplo, en la *Alegoría del Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (1338), la virtud de la Templanza lleva en sus manos un reloj de arena.

En nuestro caso, aparte de que la aparición de una mesa con reloj forme parte de la tradición de la pintura española, pensamos que tampoco debe interpretarse con un sentido pesimista; de hecho, si lo observamos detenidamente, comprobamos que Zorrilla ha pintado bastante arena en el bulbo superior, lo que significaría que todavía se veía con fuerzas y ánimos para vivir muchos años. Ello, unido a que el reloj parece ser el soporte del escudo, disponiéndose entre ambos la filacteria con el lema “*VIGILAT ZORRILLA*”, nos lleva a unir el reloj con la simbología dada a la grullas, en cuanto a vigilancia, puesto que eran utilizados para marcar los tiempos de las viglias.

Por lo que respecta a la tarjeta, en ella aparecen los siguientes versos:

*“Aunque del astro fatal
sonbra soi a luz templada
soi reducido a la nada
quando falta la vital”.*

Obviamente, tampoco compartimos la interpretación de que son una muestra de que Zorrilla “estaba obsesionado por la salud de su alma [*pues*] sabe muy bien que toda su vanidad de caballero pintor está en manos el tiempo que lo consumirá totalmente”⁵⁹⁰ o de “la preocupación cristiana y moral del pintor frente a la vida y a la muerte ... su sentido de la vida terrena como algo pasajero”⁵⁹¹ sino que, relacionándolos con el resto de elementos que aparecen en el lienzo, y que hemos analizado en los párrafos precedentes, nos lleva a la conclusión de que todo responde a una misma idea, la dicotomía entre los principios apolíneos y dionisiacos, entre la racionalidad y la luz del primer término -donde se encuentra los objetos que hacen referencia al mundo de Zorrilla: el escudo familiar y sus útiles de trabajo- y el mundo instintivo y la oscuridad del segundo, simbolizado por la ménade y la oscuridad del celaje.

No sabemos si los versos fueron escritos por el propio Zorrilla o si proceden de la obra de alguno de nuestros literatos; tras revisar un buen número de ellas, no los hemos localizado en ninguna aunque varios textos, por ejemplo de Calderón o de Antonio Zamora, parecen compartir el mismo espíritu, al hacer múltiples referencias

⁵⁹⁰ ANGULO, Diego (1967): *Op.cit.*, 87.

⁵⁹¹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 176.

a la luz, las sombras o las tinieblas, teniendo conocimiento de una comedia titulada *Hallar luz en las tinieblas: Longinos*, que quedó inédita a la muerte de Antonio Tello de Menenes, cuyo manuscrito se encontraba en la colección de don Agustín Durán, donde fue visto a mediados del siglo XIX⁵⁹², obra que fue representada precisamente en el año 1734⁵⁹³.

Otro aspecto que debemos tratar es por qué un artista realiza su autorretrato. En los diversos estudios consultados sobre una forma de expresión tan peculiar, encontramos conclusiones diversas sobre las razones que pueden llevar a su realización: autocomplacencia, investigación plástica en la representación de sentimientos, conjura contra el tiempo, expiación ...; algunos afirman que “el artista está tan imbuído de cómo realmente es, se mueve, mira y actúa, que difícilmente llegará a falsear la realidad; aunque sólo sea por amor propio o por propio amor, no tratará de mentir en la verdad de su ser”⁵⁹⁴ y otros, por el contrario, citando a Shakespeare, le dicen “Dios os ha dado un rostro y vos os habeis hecho otro”⁵⁹⁵.

Dos de estas conclusiones se ajustan perfectamente a nuestra pintura; por un lado, la que indica que “el *autorretrato* es una muestra de la afirmación de valía del propio artista, de la suficiencia personal del maestro que se representa, siempre, con semblante abstraído, distante: es como si hubiera interés en presentarlo pensando más que pintando”⁵⁹⁶ y que podría justificar que Zorrilla nos oculte lo que está pintando, limitándose a enseñarnos el dorso del lienzo, porque lo importante no es qué obra pinta, sino mostrarse a sí mismo, como persona y como artista⁵⁹⁷.

La segunda conclusión también incide en la introspección, pero va más allá, al afirmar que “también ayuda el autorretrato a plasmar todas las cicatrices interiores, a mostrar la faceta más escondida, la que sólo el propio artista conoce y desvela, cuando se autorretrata junto a objetos o símbolos llenos de mensajes o claves ante el espectador”⁵⁹⁸ pues, como hemos ido desgranando a lo largo de las páginas precedentes, varios son los mensajes que Zorrilla nos envía desde su

⁵⁹² BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Imprenta de Rivadeneyra, Madrid 1860, 391.

⁵⁹³ A.V.: Archivo de Secretaría. Legajo 3-236-4.

⁵⁹⁴ GAYA NUÑO, Juan Antonio (1950): *Op.cit.*

⁵⁹⁵ SÁEZ ANGULO, Julia: “Autorretratos de artistas. La mirada interna”. *Galería Antiquaria* nº 112 (1993), 39.

⁵⁹⁶ MARTÍN, José y RODRÍGUEZ, Evangelina: “La imagen del artista como héroe moderno”. *II discusión sobre las artes. Arte & Biografía*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1994, 49.

⁵⁹⁷ Por esta y otras razones, no nos parece oportuna la comparación del *Autorretrato* de Zorrilla y el retrato de *Antonio Palomino* de Juan Bautista Simó (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.* 199.

⁵⁹⁸ SÁEZ ANGULO, Julia: *Op.cit.*, 40.

autorretrato, estando representados por piezas diversas encajadas en la composición, pero formando una especie de círculo en torno suyo.

Por otro lado, quizá la definición más completa de lo que significa un autorretrato que hemos encontrado sea la siguiente:

“Un autorretrato puede entenderse como un simple ejercicio de estilo por parte de un autor, o como un intento de anunciar su propia existencia ante el mundo (bien de modo arrogante, bien con serena humildad). Para poder representarse a sí mismos, los pintores se contemplan en un espejo. Sin embargo, el espejo en que los autores se contemplan no es una simple superficie bruñida, de cristal o metálica. Más bien es su propio yo, su carácter y sus aspiraciones, expresadas en el tratamiento de color, fondo y atributos con que ellos mismos se trasladan al lienzo”⁵⁹⁹.

Con todo ello, podríamos sintetizar que Zorrilla se autorretrata para, desde el lienzo, enviar una serie de mensajes a fin de que podamos conocerlo mejor. Ahora bien, ¿se mira en un espejo o en quién se mira?. Recuperando los versos que acompañan a su firma, llegamos a la conclusión que hacen referencia a la luna, cuerpo celeste que sólo brilla por reflejo del sol. Una vez más, no nos convence la interpretación pesimista de que, en ausencia de ese sol y al carecer de luz propia, la presencia de Zorrilla quedaría reducida a la nada; sino más bien como un homenaje hacia esa luz.

Ahora bien, si nuestra interpretación es correcta ¿quién era el sol que hacía brillar a Zorrilla?. En nuestra opinión, su mujer, Manuela Tagle. Ella era la luz que guió al pintor, con quien compartió 42 años de su vida y quien le mantuvo con los pies firmes en el mundo apolíneo de la sensatez y la prudencia, y era ella a quien iba destinada la pintura.

Desde el convencimiento de que un autorretrato, al ser una obra tan íntima, tan personal, sólo tiene un destinatario: uno mismo o alguien muy afín, estamos seguros de que la obra acompañaría a Zorrilla hasta su muerte. Podría argumentarse que en la cesión de bienes que su viuda, Manuela Tagle, concertó con su discípulo, Manuel Martínez Barranco, no se incluye esta obra⁶⁰⁰ pero parece lógico que si, como pensamos, ella fue quien inspiró la obra y a ella estaba dedicada, lógicamente no quisiese firmar ningún documento que pudiese suponer la pérdida de un recuerdo tan entrañable.

Lógicamente, nuestro planteamiento es sólo una hipótesis que, por el momento, no podemos documentar. En cualquier caso, el recorrido que pudo seguir la pintura desde la muerte de Manuela Tagle en Haro, hasta llegar a la colección del marqués de Viana en Córdoba, de momento es una incógnita. El

⁵⁹⁹ http://cvc.cervantes.es/actcult/museoprado/rostros/el_espejo/.

⁶⁰⁰ Aunque figura uno, no se trata de éste, pues las medidas no coinciden. Nos ocuparemos de esta segunda pintura más adelante.

archivo de la Casa de Viana fue adquirido hace más de quince años por una entidad bancaria y, desde entonces, no está disponible al investigador “por estar en fase de catalogación”. Esperemos que, algún día, nos franqueen su acceso, permitiéndonos estudiar los inventarios, testamentarias y otros documentos notariales conservados para, de esa forma, saber cómo y cuándo llegó el cuadro a la familia.

ÚLTIMOS AÑOS EN MADRID
(1735-1741)

No debieron de resultar fáciles para Zorrilla sus últimos años en Madrid. El incendio del Alcázar, la Nochebuena del año 1734, aparte de la pérdida de innumerables obras de arte y de los daños ocasionados en su biblioteca y archivo, tuvo dos consecuencias que implicaron un freno a la actividad habitual de los artistas; por un lado, buena parte de los caudales tuvieron que destinarse, entre 1735 y 1738 a tareas de desescombro y, tras la conclusión de estos trabajos, a la construcción del nuevo edificio a partir del 7 de abril de 1738 cuando se colocó la primera piedra del actual Palacio Real¹. Lógicamente, al tener que hacer frente a unos gastos que se elevaron a 300 millones de reales², la hacienda real no estaría en condiciones de acometer muchas empresas artísticas.

Por otro lado, si ya antes del incendio la actividad cotidiana de los Reyes transcurría fuera de la Corte durante gran parte del año, el incendio del Alcázar sirvió de excusa perfecta para pasar más tiempo en los restantes sitios reales, especialmente en el de la Granja de San Ildefonso, que era tan de su agrado.

A ello hay que sumar que, aunque la nobleza y los órganos de la Administración del Estado permanecieron en Madrid, es lógico suponer que tendrían que viajar constantemente para acompañar a los monarcas, o para rendirles cuenta de las responsabilidades que tenían encomendadas, lo que sin duda dificultaría que pudiesen dedicarse a patrocinar empresas artísticas de importancia, pues muchas eran las preocupaciones que tuvieron en aquellos años.

Además, los gastos extraordinarios que hubo que afrontar tras el incendio del Alcázar coincidieron con unos años difíciles para la economía y política españolas, pues las malas cosechas recogidas entre los años 1734 y 1737³ hundieron en la miseria a parte de la población, que se vio condenada a pasar hambre. El 21 de marzo de 1739 se decretó la suspensión de todos los pagos procedentes de las rentas, agravándose la situación, más si cabe, a raíz del estallido de la guerra con Inglaterra en noviembre de 1739. Obviamente, si “los oficiales del ejército no reciben su salario desde hace diez meses, y los de la casa del rey, desde hace cinco años”⁴, la situación no era la más propicia para los artistas.

Ello justifica que, aunque hasta la primavera de 1741 tenemos documentada la presencia de Francisco Zorrilla en Madrid prácticamente de forma

¹ A.H.P.: Protocolo 15856 (Pablo Ortiz Cevallos), 101.

² BONET, Carlos: *Historia del Ayuntamiento de Madrid*. Artes Gráficas Municipales, Madrid 1936, 97.

³ En los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Madrid de estos años, son frecuentes las referencias a haber sacado en procesión a las sagradas imágenes por las calles de la villa, en rogativa para que llegase “el agua que se necesita para salud de las gentes y fertilidad de los campos”.

⁴ KAMEN, Henry (2000): *Op.cit.*, 251.

ininterrumpida, su actividad parece volcada en la tasación de pinturas, lo que por otra parte resulta lógico pues, tras haber recibido en 1733 el nombramiento oficial del Consejo de Castilla que le autorizaba a ejercer como tal, su participación en estas tareas sin duda se multiplicaría.

En estos años también se ocupó del montaje de obras teatrales y óperas, así como dos pinturas destinadas a la ermita de San José de Navalcarnero, cuya autoría le hemos atribuido.

DECORADOS PARA LA OBRA “EL HIJO DEL SOL, FAETÓN” 1737

Las representaciones tuvieron lugar en el mes de mayo del año 1737, con motivo de la inauguración del Coliseo de la Cruz, que se ubicaba en el sitio ocho de la manzana 214 de la *Planimetría* y su portada se abría a la plazuela formada en el cruce de las calles de la Cruz y del Gato; al no haberse conservado, Madrid lo recuerda con la siguiente placa:



Placa al Corral de la Cruz (Madrid)

Sus orígenes se remontan a 1579, cuando las cofradías de la Pasión y de la Soledad compraron un corral grande en la calle de la Cruz para la representación de comedias, que fue inaugurado el 16 de septiembre de 1584, manteniéndose la estructura de corral, en torno a un patio descubierto, donde se situaba el escenario “y las representaciones se hacían de día, generalmente por la tarde, hasta la puesta del sol”⁵.

Al igual que en el corral del Príncipe, un porcentaje de lo recaudado se entregaba para el mantenimiento de hospitales y hospicios, y “en 1638 se encargó de los teatros la villa de Madrid, consignando á aquellos establecimientos varios censos y subvenciones que han venido disfrutando hasta el día”⁶, lo que justifica

⁵ BONET, Carlos: *Op.cit.*, 91.

⁶ MESONERO ROMANOS, Ramón (1861): *Op.cit.*, 146.

que parte de la documentación se conserve en el Archivo de Villa, pues el Ayuntamiento supervisaba las cuentas dadas por sus administradores, y que otros legajos formen parte del fondo relacionado con la beneficencia del Archivo regional de la Comunidad de Madrid.

En el siglo XVIII, a causa del mal estado en que se encontraba el Corral de la Cruz, el Concejo madrileño decidió acometer su reforma, encargándose de las obras el maestro mayor Pedro de Ribera, que lo convirtió en un Coliseo a la italiana⁷ y, aunque se ha afirmado que fue “el coliseo preferido por los monarcas y su séquito”⁸, fue el más castizo de los teatros madrileños, lo que le granjeó el calificativo de “el teatro de los chisperos”.

Aunque a principios del siglo XVIII, las “compañías de representantes de comedias” actuaban indistintamente en los corrales de Príncipe y de la Cruz, en la segunda mitad del siglo parece que se establecieron, de forma fija, en uno u otro, lo que llevó a que entre ellas y, sobre todo, entre sus respectivos públicos, surgiera una rivalidad que dio lugar a la formación de dos bandos, conocidos como “chorizos y polacos”⁹, por los seguidores de uno y otro, respectivamente, que sirvió de inspiración a la zarzuela del mismo título, con libreto de Luis Mariano de Larra y música de Barbieri, estrenada en el desaparecido teatro circo del Príncipe Alfonso el 24 de mayo de 1876.

Por real orden de 1849 fue declarado “oprobio del arte” y ordenada su demolición; aunque otros autores indican que en esa fecha “fue declarado *teatro del Drama*, para representarse en él tragedias, dramas, melodramas y comedias de magia. Mala suerte le ha traído á este teatro su nueva denominacion, pues actualmente se encuentra cerrado, después de haber sido escollo que ha hecho naufragar a varias empresas”¹⁰.

Tras alternar durante una década periodos de clausura con otros en los que continuaron las representaciones, fue finalmente derribado en 1859 para poder abrir la calle de Espoz y Mina, afirmándose que “no podemos menos de manifestar que la desaparición de este coliseo ha sido de reconocida utilidad, porque valía bien poca cosa, y la vía pública abierta en el solar que ocupaba proporciona á la plaza del Angel comunicación directa con la Puerta del Sol”¹¹.

⁷ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Angel Luis: *Op.cit.*, 63-73, hace un estudio de la reforma arquitectónica.

⁸ BONET, Carlos: *Op.cit.*, 91.

⁹ Los primeros reciben su nombre de ciertos chorizos que el actor Francisco Ruberto comía durante la representación de un entremés, hacia el año 1742, mientras que el trinitario padre Polaco, muy aficionado a las comedias, dió nombre al segundo (FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Op.cit.*, 553).

¹⁰ MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 318.

¹¹ PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Op.cit.*, 174.

A los academicistas, a quienes tan poco gustaban los excesos barrocos de Ribera, no les pareció mal la desaparición del teatro, pero viendo su labor con la objetividad que permite el paso de los años, entendemos que debió de ser una obra digna de mención, en la que el arquitecto sacó el mayor partido posible a lo que permitía la estrechez del solar donde se ubicaba, y de la calle a la que se abría.

De hecho, aunque Ponz aboga por derribar la construcción, pues no había forma de subsanar “sus defectos capitales”¹², la crítica de Madoz es más contenida, al afirmar que, al igual que el del Príncipe “en cuanto á lo material de los dos edificios, si se comparan con los verdaderos Patios, ó verdaderos Corrales que habia antiguamente, se pudieran llamar magnificos; pero en realidad son defectuosos, particularmente el de la Cruz, que se hizo el primero ... Nada se debería alterar por lo que toca á las partes de que constan interiormente, como son balcones, gradas, barandillas, luneta, y patio; porque sobre ser una distribucion peculiar nuestra ... es la más a propósito, por su variedad, para que los concurrentes por si solos formen espectáculo; para que se acomoden muchos, y para que todos tengan sitio conveniente á su calidad, ó á su dinero ... La enmienda debería consistir solo en mejorar, como se puede, las proporciones, y alturas de las mismas partes, y en dar uso más cómodo, así á ellas, como á las entradas”¹³, siendo precisamente esta estrechez de espacios, así como el barroquismo de la fachada, los aspectos más criticados¹⁴.

Los textos coinciden en informar que las obras del nuevo Coliseo, realizadas por Pedro de Ribera¹⁵, concluyeron en 1737 y que fueron costeadas a expensas de las arcas municipales. El 1 de julio de 1736¹⁶ el telón del Corral de la Cruz bajó de forma definitiva, acatando la orden del Ayuntamiento de Madrid, fechada el 28 de junio anterior, que disponía su demolición.

La rapidez con que se llevaron a cabo las obras de derribo del antiguo Corral y construcción del nuevo Coliseo puede estar justificada en la necesidad de que Madrid no se resintiese durante demasiado tiempo por la falta de este espacio escénico, pues el teatro era una de las diversiones favoritas de los habitantes de la

¹² PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 778.

¹³ MADDOZ, Pascual (1848): *Op.cit.*, 307-308.

¹⁴ MONLAU, Felipe: *Op.cit.*, 317.

¹⁵ Hubo un primer proyecto, en 1735, realizado por Juvorra, “que pasó a tomar las medidas, echar sus líneas, aver echo el diseño y medir diferentes sítios para ver dónde se podía hazer dicho Coliseo de la Cruz”, por cuyo trabajo recibió del Ayuntamiento 6.000 reales de vellón (A.V.: Contaduría. Legajo 4-164-1, el documento le llama Felipe Ibarra). Quizá la muerte del abate el 31 de enero de 1736 impidió que llevase a término su proyecto, sin que haya unanimidad entre los autores sobre si fue seguido o no por Ribera, entendiéndose que, como estaba pensado para un edificio exento -que no era el caso del Coliseo de la Cruz-, el arquitecto madrileño tuvo que hacer “un nuevo proyecto ajustado al solar real” (VERDÚ RUIZ, Matilde: *Op.cit.*, 222).

¹⁶ THOMASON, Phillip Brian: *El coliseo de la cruz 1736-1860. Fuentes para la historia del teatro en España XXII*. Támesis, Londres 2005, 67.

villa, hasta el punto de que las representaciones eran diarias, dividiéndose en dos temporadas¹⁷, la primera de abril a julio y, la segunda, de septiembre a enero, por lo que sólo quedaban interrumpidas durante el mes de agosto (quizá debido a las altas temperaturas que se registran en Madrid en ese mes) y en marzo, debido a las limitaciones impuestas durante la Cuaresma, alternándose las comedias, zarzuelas y autos sacramentales (estos últimos prohibidos el 11 de junio de 1765)¹⁸.

Ello hace que en tan sólo diez meses el nuevo Coliseo estuviese concluido. Las cuentas fueron presentadas por Francisco Antonio Diéguez, cuentadante de los caudales que Fernando Verdes Montenegro -consejero real y superintendente general de sisas de Madrid- le había destinado para ello, quien justifica los diversos pagos realizados tanto por los materiales empleados como por la mano de obra de las diferentes personas que habían trabajado en la obra, entre los que queremos individualizar los 94.004 reales pagados a “Julián Rodríguez¹⁹, por toda la madera que entregó”, 9.800 a Juan Arranz, maestro carpintero, por sus trabajos como ensamblador, 5.605 a Gabriel de Agoiz, por la pintura y dorado del teatro (balconcillos, faroles, lancillas, etc.) y 2.100 a Casimiro Gil, por la pintura del techo, el escudo real y los dos escudos de Madrid²⁰.

Si importante fue la obra arquitectónica que Pedro de Ribera realizó en el Coliseo, no lo fueron menos las relacionadas con la escenografía, pues si en el teatro tradicional se limitaba a “unos esquemas fijos y complejos” que debían contar “con la colaboración imaginativa del público”²¹, a partir del siglo XVIII, como vimos en su momento, “el juego de la tramoya se convirtió en uno de los principales atractivos para el espectador”²² que englobaba tanto los aparatos escénicos como todo lo referente a iluminación y atrezzo. Por la documentación manejada, sabemos que fueron precisas cuatro mutaciones, realizadas por el tramoyista real Juan de Dios de Rivera (hermano del pintor Juan Vicente de Rivera) que cobró por su trabajo 11.780 reales.

El 18 de febrero de 1737, los pintores Francisco Zorrilla, Juan Bautista Simó y Manuel Santos Fernández contrataron con Pedro de Ribera la realización de los decorados, ocupándose los dos primeros de “las mutaciones enteras de templo y salón, caladas, con sus foros y bambolinas [*sic*] tocadas de oro, y la de jardín, cortina

¹⁷ A.V.: Secretaría. Legajo 1-411-1.

¹⁸ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: “Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII”. *Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, T.II, 1180.

¹⁹ Un año más tarde, Zorrilla realizará la tasación de los bienes de su testamentaría.

²⁰ A.V.: Contaduría. Legajo 4-164-1.

²¹ MORALES Y MARÍN, José Luis: “La escenografía durante el reinado de Felipe V”. TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 287.

²² PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: *Op.cit.*, 1189.

y segundo frontis”²³, percibiendo la cantidad de 6.000 reales por la primera de las mutaciones y 4.000 por la segunda, mientras que Manuel Santos Fernández pintó “la mutación de bosque entera, con sus foros y bambolinas”²⁴, por cuyo trabajo recibió 2.000 reales de vellón.

Los importes antes indicados se incrementaron con otros 1.000 reales adicionales que, en atención a las “demasías” que habían ejecutado, se repartieron entre Francisco Zorrilla y Juan Bautista Simó, cuyo detalle hemos incluido en la transcripción que figura en el anexo documental, firmándose los recibos correspondientes por todo ello el 14 y 17 de mayo de 1737.

La realización de los diseños, montaje de las escenografías y, suponemos, la elección de los artistas que debían realizarlas, se llevó a cabo bajo la dirección y asistencia del arquitecto Pedro de Ribera, que percibió por ello 12.000 reales, más 9.885 reales y tres maravedís, correspondientes a “diferentes gastos extraordinarios y regalos” hechos a diferentes personas²⁵ y 1.206 reales que costaron los dos obsequios recibidos del Ayuntamiento, uno en Navidad y, el segundo, a la conclusión de los trabajos²⁶. No obstante, la documentación recoge también el pago de 2.000 reales “a don Santiago Bonavia y su compañero”²⁷, pintores que binieron desde San Yldefonso ha hazer varios diseños para las mutaciones y demas del teatro”, además de otros 439 reales que costó su desplazamiento “assi del carruaje como de lo demás que ocurrió en sus viajes”²⁸.

Nuevamente, la compañía elegida para la utilización del Coliseo fue la de Ignacio Cerquera, quien también había llevado a cabo la de *Fieras afemina amor*, (estudiada en capítulos precedentes). En abril de 1737, ajustó con Fernando Verdes Montenegro, “a quien pertenece el aprovechamiento de la representación”, el programa a desarrollar, en que que deberían ejecutarse “seis comedias que haya doze años que no se hayan representado” y, las demás, a elección de la administración del teatro, a propuesta de la compañía; el calendario iría desde “el día de Pasqua de Resurezió próxima de este año hasta dar fin a el Auto y, después, desde el día siete de septiembre hasta martes de Carnestolendas del año proximo”²⁹.

En el compromiso, válido hasta la protocolización de la correspondiente escritura, se relaciona el elenco de la compañía, formado por siete damas y una “sobresalienta”, cinco galanes, dos “barbas”, dos “bejetes”, dos graciosos, un “parte de por medio”, un sobresaliente, dos músicos y el apuntador.

²³ A.V.: Contaduría. Legajo 4-161-1.

²⁴ Ibidem.

²⁵ A.V.: Contaduría. Legajo 4-164-1.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Suponemos que se trata de Felix Fedelli.

²⁸ A.V.: Contaduría. Legajo 4-164-1.

²⁹ A.V.: Secretaría. Legajo 1-371-4.

El 25 de abril de 1737 se imprimía la hoja con los "precios de la entrada, assientos, y balcones del Coliseo de la Cruz para las comedias, y óperas de música, que en él se han de representar"³⁰ regulados para las distintas localidades y que variaban según fuera el espectáculo: óperas, comedias de teatro y autos o fiestas representadas diarias.

Aunque el documento de acuerdo con la compañía establecía que las representaciones comenzarían el día de Pascua de Resurrección, el estreno se demoró unos días, pues el domingo de Resurrección del año 1737 fue el 23 de abril, mientras que el estreno del Coliseo tuvo lugar el 1 de mayo, según se indica en el libro de cuentas de la compañía: "Primer día que se esttrenó este theatro. Theatro de la Cruz, Primero de Mayo de 1737, Comedia "El Hijo del sol, Faetón". Autor, Ignacio Zerquera, de la Compañía de Representado"³¹, y estuvo en cartel hasta el 12 de mayo³².

En cuanto a la obra de Calderón, *El Hijo del Sol, Faetón*³³, había sido estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1661, en la que su autor hacía una alabanza a la casa de Austria, especialmente en su loa, al convertir el drama en una "fábula alegórica, en la que los personajes representan virtudes y cualidades humanas"³⁴; partiendo de la versión que del mito escribiera Ovidio, incorporó personajes ajenos al mismo, poniendo especial énfasis en subrayar el elemento amoroso, haciendo que las rencillas entre Épafo y Faetón surgieran al disputarse el amor de Tetis, mientras que las ninfas Galatea y Amaltea les ayudaban por estar enamoradas de ellos. Con este cambio, Calderón buscaba atraer la atención del público, al ser un asunto más distraído.

³⁰ Es curiosa la advertencia de que no podría cobrarse más precio por las entradas que el que quedaba fijado.

³¹ A.V.: Secretaría. Legajo 1-371-4.

³² Del 13 al 15 de mayo se representó *El honor del chichisbeo*; del 16 al 20, *Quién es quien premia el amor* (el día 17 no hubo función "por la fiesta de los cómicos que anualmente hazen a la Virgen"); el 21 y 22, *El caballero en la corte*; el 23, *La lavandera de Nápoles*; del 24 de mayo al 7 de junio no hay información; del 8 al 14 de junio *También por la voz hay dicha*; del 15 al 17, *El monstruo de los jardines*; el 18, *El mejor alcalde, el Rey*; el 19 y 20, *El caballero del sacramento*; del 21 al 23, *Ponerse hábito sin pruebas*; del 23 al 27 "no hubo compañía por la inmediazió que siempre es costumbre tener para hazer el teatro del auto, y que la compañía lo ensaye"; del 28 de junio al 17 de julio, el auto sacramental *El diablo mudo*, salvo el día 30 de junio que el teatro cerró "por la función de la prozesión de la colocazió de la custodia o tabernáculo de la sacramental de San Sebastián". Entre el 17 de julio y el 25 de diciembre no hay información; desde ese día al 3 de enero de 1738 se representó *San Isidro* y no hay más datos de la compañía en el Coliseo de la Cruz, debido quizá a problemas de salud de su titular, Ignacio Cerquera, fallecido el 27 de junio de 1738 (recordemos que Francisco Zorrilla realizó la tasación de los bienes de su testamentaria).

³³ La obra se incluye en la "Cuarta parte de comedias" de Calderón y, en alguna ediciones, figura como *Faetonte* (Biblioteca Castro, Madrid 2010).

³⁴ Aunque, siguiendo a Hartzenbusch, se había fechado el estreno de la obra en 1638, posteriormente se ha retrasado a 1661. En la página Cervantesvirtual, del Instituto Cervantes, se incluye un amplio estudio sobre dicha representación.

Como en otras obras, Calderón se ocupa de anotar cómo debían ser los decorados donde se desarrollaban las escenas, por lo que sabemos que al subir el telón para que comenzase la loa que precedía a la fábula, se vería una mutación con el templo de la Fama y una galería de estatuas; en la jornada primera, un fondo de marina con mutación de bosque, seguida de otra de monte, para la escena de la cacería; en la jornada segunda, el templo de Diana y en la tercera se desplegaba un derroche de imaginación, pues se sucedían, entre otras, el templo celestial de Apolo, el carro del sol conducido por Faetón, el incendio ocasionado al acercarse excesivamente a la tierra, y su caída tras ser fulminado por el rayo divino. Todo ello, como vemos, viene a coincidir con lo ejecutado por Zorrilla, Simó y Santos Fernández.

Ahora bien, ¿por qué fue ésta la obra elegida?. Cuando estudiamos las decoraciones de *Fieras afemina amor* indicábamos que, en general, en los festejos reales, las obras elegidas tenían un mensaje oculto que, lógicamente, era captado por el público asistente al evento.

De hecho, el mito de Faetón se ha interpretado como “el símbolo de todo fracaso: el fracaso de querer “picar” demasiado alto, el fracaso de la inexperiencia y de los pocos años”³⁵; en el *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias ve la fábula como “doctrina moral, dándonos a entender que los gobiernos de reynos, repúblicas y cosas de gran consideración, no se deven cometer a hombres mozos, imprudentes y poco experimentados, a pena de que ellos perecerán, dexando abrasadas y destruydas las provincias”³⁶.

Al desconocer la fecha exacta del estreno de la obra en 1661, no podemos aventurar cuál era este mensaje, al ser muchos los sucesos que ocurrieron en dicho año, siendo los más importantes la muerte del príncipe heredero Felipe Próspero (1 de noviembre) -a quien parece dedicarse la loa- y el nacimiento del futuro Carlos II (6 de noviembre), pero sin duda debió de tenerlo, pudiendo deberse a que ese año falleció Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio, privado del rey Felipe IV, siendo sucedido por su hijo Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, a la sazón de 32 años, y que llevaba un tiempo ocupándose de las representaciones teatrales que se hacían para los Reyes³⁷.

A la muerte de don Luis, el Rey nombró al duque de Medina de las Torres supervisor de las comedias que se representasen en el Coliseo del Buen Retiro, relegando al marqués del Carpio para las que se hicieran en el Alcázar. Si nuestra

³⁵ GALLEGO MORELL, A.: *El mito de Faetón en la literatura española*. C.S.I.C., Madrid 1961, 9.

³⁶ Ibidem, 24.

³⁷ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción: “El marqués de Liche, Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales”. *Anales de Historia del Arte* nº 20 (2010), 145-182.

suposición es correcta y el marqués se sintió aludido porque las responsabilidades a que debía hacer frente no eran acordes con su edad, o porque su ambición le llevaba a “picar alto”, podría justificar que en febrero de 1662 tratase de “quemar las apariencias y bastidores destinados para el estreno en el Coliseo de *El hijo del sol, Faetón*”³⁸, llegando a estar involucrado en una conspiración para atentar contra Felipe IV.

La obra fue repuesta el 22 de diciembre de 1679, para festejar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria pero, además, pensamos que con ello también pudiera “celebrarse” la reciente desaparición de don Juan José de Austria, fallecido el 17 de septiembre, pues es notoria la enemistad que tuvieron ambos personajes y a quien parece retratar la interpretación que del mito de Faetón hace Covarrubias, pues asumió tareas de responsabilidad política desde temprana edad y tuvo la osadía de “picar tan alto” como para enfrentarse con Nithard, con Valenzuela y con la propia regente doña Mariana de Austria.

Pero eso era 1679, y la representación que nos ocupa tuvo lugar en 1737 y, aunque la situación del país pasaba por un mal momento económico, en principio no deberíamos pensar que ni los responsables del Concejo madrileño, ni Pedro de Ribera, se sintiesen agraviados ¿o sí?.

Conociendo el gusto de los Reyes por las representaciones teatrales, llama la atención que no asistieran al estreno del Coliseo pero, más sorprendente todavía es que tenemos la sensación de que no fueron invitados al evento, pues en los libros de acuerdos del Concejo madrileño no aparece ninguna referencia a este asunto. Es más, los Reyes habían partido para Aranjuez el 24 de abril³⁹ y allí “el día primero de este mes, en que se celebrò la Fiesta de San Phelipe, cuyo nombre tiene el Rey nuestro Señor, se vistió toda la Corte de Gala en aquel Real Sitio, y concurrió con la Grandeza, Ministros Estrangeros, y gran numero de Nobleza al Besamanos, que con aquel motivo hubo en Palacio”⁴⁰.

Resulta curioso que se fijase la inauguración del Coliseo para el día que se celebraba la festividad de san Felipe Apóstol el 1 de mayo⁴¹, sabiendo que la recepción real eclipsaría el acto del Ayuntamiento madrileño pues, lógicamente, toda la Corte acudió a Aranjuez, quedando con ello deslucido el estreno teatral.

³⁸ RICH GREER, Margaret y VAREY, J.E.: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España XXIX. Támesis, Londres 1997, 61. Quizá se refieran a una reposición de la obra, que tendría previsto “estrenarse” en la primavera de 1662.

³⁹ *Gazeta de Madrid* nº 18, de 30 de abril de 1737.

⁴⁰ *Ibidem*, nº 19, de 7 de mayo de 1737.

⁴¹ Hasta 1955 la festividad de san Felipe apóstol se celebraba el 1 de mayo; a partir de ese año se trasladó al día 3.

Si la coincidencia de eventos no fue casual, cabría pensar que la obra que inauguró las representaciones del Coliseo de la Cruz, *El Hijo del sol*, *Faetón*, de Calderón de la Barca, tampoco fue elegida al azar. Es cierto que, según el documento citado anteriormente, la elección de las obras recaía en el administrador del teatro, a propuesta de la compañía de Ignacio Cerquera, pero conviene no desdeñar la importancia de los comisarios de festejos y del propio arquitecto mayor, máxime para la obra que subía el telón del Coliseo. Elegir este drama calderoniano se ha visto como una pretensión de Ribera de emular al teatro del Buen Retiro donde había sido estrenada, a lo que debemos añadir que todos los que trabajaron en el montaje fueron españoles, lo que podría interpretarse como una crítica a la llegada de artistas italianos.

Es cierto que hemos recogido el diseño dado por Juvarra para la realización del Coliseo, que no fue seguido por Pedro de Ribera; en cuanto al pago de 2.000 reales al pintor Santiago Bonavía “y su compañero”, en el monto total de la obra, este importe supone una cantidad pequeña, y por un trabajo secundario, de colaboración en el diseño y en las mutaciones. No obstante, pudiera significar una cierta intromisión en el trabajo del arquitecto municipal. Desde esta óptica, la elección de la obra podría significar una crítica a las responsabilidades que se estaban haciendo recaer en jóvenes artistas recién llegados a la Corte⁴².

En cualquier caso, desde la óptica actual, vemos esa actitud como el canto del cisne: el teatro que gustaba a los reyes era el de la ópera italiana, no los dramas calderonianos representados como en nuestro siglo de oro y la arquitectura de Ribera sería muy pronto criticada por los ilustrados que se sentían más atraídos por la sencillez de una línea pura, que por las florituras barrocas. Para unos y otros, había bajado el telón.

DECORADOS PARA LA ÓPERA “ALEJANDRO EN LAS INDIAS” 1738

El 10 de enero de 1738, reunido en Junta el Ayuntamiento de Madrid, se leyó el comunicado que el consejero real, don Miguel Fernández Munilla, transmitía al Concejo, relativo a haberse ajustado el “casamiento del rey de las dos Sicilias con la señora princesa de Saxonia Maria Amalia”⁴³, acordando festejarlo con tres noches de luminarias.

⁴² Giacomo Bonavía llegó a España el 1 de noviembre de 1728, como ayudante de Juan Bautista Galluzzi (ARIZA CHICHARRO, Rosa María: “Santiago Bonavía, un artista italiano en la Corte de los primeros Borbones”. *Goya* n° 207 (1988), 142. En esa fecha, no contaba más que 28 años.

⁴³ A.V.: Libro de acuerdos. Año 1738. La boda se celebró, por poderes, en el palacio de Dresde el 9 de mayo de 1738.

El 10 de abril, el marqués de Montealto, corregidor de Madrid, remitió un escrito al Secretario de Estado don Sebastián de la Cuadra, ofreciéndole al Rey celebrar el casamiento con “una fiesta de toros, fuegos y una ópera en el Coliseo”; el día 14, se fecha en Aranjuez la respuesta real, aceptando las “fiestas de pólbora y ópera ... para fin de junio o prinzipios de julio, escusando la de toros por no fatigarse sus Magestades con el calor que naturalmente hará entonzes”; el 19 de abril, Julián Moreno de Villodas, como Secretario del Ayuntamiento, firmó el acta por el que se había acordado solicitar al “Consexo se le franqueen a Madrid los fondos nezesarios para la execuzión de lo referido”⁴⁴, a la vez que se ponía en marcha la organización del evento y el 28 de abril el Corregidor les informaba que el Rey había elegido la representación de una ópera en idioma italiano, debiéndose ejecutar por “la compañía de ellos que ay en esta Corte”, realizándose el sorteo para la elección de los comisarios que debían ocuparse de los festejos: “don Sevastián Pacheco, don Ambrosio Negrete, don Antonio Vengoa y don Francisco Cañaveras”.

No podemos precisar si el Ayuntamiento aceptó con agrado la preparación de unos actos que, en cierta forma, le habían sido impuestos; las actas del Consejo no reproducen más que los acuerdos, y no reflejan las discusiones previas pero, si al hablar del estreno del Coliseo de la Cruz ya apuntábamos que intuíamos ciertos roces entre la Villa y la Corte, tras la lectura de los documentos relativos a los actos organizados por el concejo madrileño para la boda del futuro Carlos III, nuestra sensación parece confirmarse, arrastrándose los problemas durante varios años⁴⁵.

Suponemos que las dificultades arrancarían desde un primer momento pues, si en 1724 toda la organización corrió a cargo del Ayuntamiento, que eligió para ello una obra de un autor español, siendo también nacionales la práctica totalidad de las personas que se encargaron de su producción: Pedro de Ribera, maestro de obras del ayuntamiento, ocupándose del montaje de las escenografías, los pintores que las llevaron a cabo, la compañía que la representó y los compositores del libreto y de la música, la situación en 1738 era muy distinta.

Como indicamos al estudiar la obra del Coliseo de la Cruz, en 1737, en aquel momento percibíamos una cierta intromisión en cuestiones del Ayuntamiento de los artistas italianos que trabajaban al servicio del Rey a quienes, un año más tarde, encontramos acaparando los puestos más relevantes en la organización de los festejos reales: la obra elegida ya no formaba parte del repertorio de nuestro siglo de Oro, sino que era una ópera italiana, *Alejandro en las Indias*, con libreto de Pietro Trapassi (más conocido como Metastasio), cuya traducción fue realizada por el secretario de la Presidencia de Castilla, don Jerónimo del Val, y música de Francesco

⁴⁴ Fueron obtenidos del producto del aceite y de la sisa de fuentes, aparte de un préstamo realizado por la Diputación de Gremios (A.V.: Contaduría. Legajo 3-736-2).

⁴⁵ En 1766 todavía quedaban pagos pendientes de liquidar (A.V.: Contaduría. Legajo 4-175-2).

Corselli, maestro de la capilla real y de música de los infantes⁴⁶; quienes la representaron fueron actores y cantantes italianos⁴⁷, quedando los cómicos españoles relegados a asistir a las comparsas⁴⁸; el encargado del vestuario, pelucas, etc., fue Filippo Bonancini; el de las escenografías y tramoyas Giacomo Bonavia⁴⁹, pintor de cámara del Rey y, aunque en su realización encontramos pintores españoles, las principales tareas fueron encomendadas a los italianos Bartolomeo Rusca, Giacomo Pavía, Giovanni Bonavera y Felix Fedelli.

Los trabajos para realizar esta representación tuvieron lugar en un escenario distinto al de 1724, puesto que el Real Coliseo había sido remodelado, adaptándolo a las necesidades de la ópera italiana, pues al parecer Isabel Farnesio deseaba disponer de un teatro que pudiese rivalizar con el napolitano de San Carlo, que se había inaugurado en noviembre de 1737⁵⁰, pues el teatro cortesano, aparte de servir de distracción, tenía como función fundamental la representación del poder soberano⁵¹. Para ello, el 2 de marzo de 1738, se había encargado a Giacomo Bonavia que lo “compusiera”, retocando y haciendo de nuevo bastidores y mutaciones⁵² a lo que, sin duda, no fue ajena la llegada a la corte madrileña a principios de agosto de 1737 de Carlo Broschi, Farinelli, procedente de Londres (donde se encontraba desde 1734⁵³) atendiendo a la invitación cursada por la reina Isabel Farnesio a través del conde de Montijo, embajador en aquella ciudad. Apenas unos días después de su

⁴⁶ El libreto de Metastasio fue puesto en música por diversos autores, como Haendel, Piccini, Vinci, Predieri, etc., a veces manteniendo este título, en italiano *Alessandro nelle Indie*, o apareciendo, en otras ediciones como *El macedonio en la India*, *Alejandro y Poro*, *Cleofide, Poro, rey de la India*, etc. El 12 de diciembre de 2009 tuvimos la fortuna de escuchar a la soprano Cecilia Bartoli cantar el aria “Quanto invidia la sorte ... Chi vive amante” de esta ópera -en la versión de Leonardo Vinci-, en el recital celebrado en el Teatro Real de Madrid tras la grabación de *Sacrificium*, álbum que, sin embargo, no incluye esta pieza.

⁴⁷ Los encargados de ponerla en escena fueron los miembros de la compañía italiana que actuaba en el teatro de los Caños del Peral, cantando, entre otros: “Rosa Mancini, Elisabetta Uttini, Giacinta Forcellini, Annibale Pio Fabri y Lorenzo Saletti” (CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Op.cit.*).

⁴⁸ Estuvieron a punto de no poder actuar ni siquiera como comparsas, pues hubo un intento de que este papel lo desempeñaran las guardias walonas, idea que fue rechazada por el Rey ya que, según se desprende de un escrito dirigido por el marqués de Scotti al de Montealto, fechado el 6 de junio “por el temor de que siendo estas gentes tan aficionadas al vino, y a desertar en hallándose con dineros, no executen esto con lo que se les diere de regalo, o que en la función se olviden de que lo que hacen sólo es apariencia y sucedan algunos ynconvenientes que a la vista de los Reyes será duplicadamente sensible” (A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4).

⁴⁹ No era la primera vez que se enfrentaba a la dirección de las obras teatrales en el Coliseo del Buen Retiro, habiéndose ocupado, por ejemplo, de la representada el 20 de agosto de 1737 (A.P.: Legajo 11733/45), aposentándose junto a sus compañeros, durante el tiempo que duraron los trabajos, dentro del recinto del Real Sitio, en la ermita de San Pablo (A.P.: Legajo 11737).

⁵⁰ TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 304.

⁵¹ SOMMER-MATHIS, Andrea: “Entre Viena y Madrid, el tandem Metastasio-Farinelli: Dirección de escena y dirección artística”. TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 385.

⁵² A.P.: Legajo 11737.

⁵³ GALLEGO, Antonio: “Imagen de Farinelli”. BONET CORREA, Antonio: *Carlo Broschi, Farinelli: Fiestas Reales*. Facsímil Turner, Madrid 1991, XXIV.

llegada y, ante el efecto terapéutico que su canto producía en Felipe V, el 25 de agosto⁵⁴ fue nombrado músico de cámara del Rey, quien le llama “criado mío, con dependencia sólo de mí y de la reina, mi muy cara y amada esposa, por su singular habilidad y destreza en el cantar”⁵⁵, aspecto que le valió las críticas de los liberales del siglo XIX, quienes afirmaron que el Rey “no tenía más consuelo que la oración y los gorgoritos del cantor llamado Farinelli, que por el poder de la laringe llegó a ser valido”⁵⁶.

Además de mitigar las crisis del monarca, Farinelli “organizaba los conciertos de música y los espectáculos en la corte, dirigía las diversiones privadas de la pareja real; y desarrolló una íntima unión con los hijos de la pareja real”⁵⁷, dejándonos como legado su manuscrito *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* fechado en 1758⁵⁸, habiéndose realizado recientemente una edición facsímil⁵⁹ donde se reproducen las diversas estampas que presenta la obra detallando pormenorizadamente las tareas de, entre otros, sastres, pintores y tramoyistas, así como de quienes se ocupaban de la puesta en marcha de la representación, realizando los ensayos precisos para que músicos, actores y cantantes logaran un resultado acorde a tan suntuoso escenario:



Fiestas reales: estampas de sastres, tramoyistas y pintores

⁵⁴ TORRIONE, Margarita: “La casa de Farinelli en el Real sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)”. *A.E.A.* n° 275 (1996), 323-333.

⁵⁵ MARTIN MORENO, Antonio: La música en la corte española del siglo XVIII. *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 183.

⁵⁶ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Op.cit.*, 49.

⁵⁷ KAMEN, Henry (2000): *Op.cit.*, 243.

⁵⁸ El título completo de la obra es *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente, de sus yndividuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que annualmente tienen los Reyes nuestros señores en el Real sitio de Aranjuez. Dispuesto por don Carlos Broschi Farinelli, criado familiar de sus Majestades. Año de 1768*. Se conservan dos ejemplares, uno en el Real Colegio de España en Bolonia y otro en la biblioteca del Palacio Real de Madrid (BORIS, Francesca: “Vado al Teatro per disporre festa. Farinelli: Cartas desde España al Conde Sicinio Pépoli”. TORRIONE, Margarita (ed): *Op.cit.*, 349-363.

⁵⁹ BONET CORREA, Antonio (1991): *Op.cit.*



Fiestas reales: estampas de un ensayo y de la representación

Al parecer, la elección de la obra, *Alejandro en las Indias*, recayó en la propia reina, que disponía de seis tomos con las obras de Metastasio que le había enviado su hijo Carlos desde Nápoles⁶⁰. Sin embargo, no resulta fácil delimitar quiénes fueron los responsables de la organización del montaje, qué artistas intervinieron en su preparación y cuáles los cometidos de cada uno de ellos, pues en la documentación conservada en el Archivo de Villa⁶¹ aparecen mezclados los gastos de esta ópera con los de las reformas del Coliseo (en distintas fechas) y con los de los festejos para celebrar la boda del infante don Felipe con la princesa Luisa Isabel, hija del rey de Francia Luis XV, celebrada el 26 de agosto de 1739, para lo que fue preciso realizar nuevas obras en el teatro, que comenzaron en el mes de julio de 1739, dándose inicio a las funciones en el mes de noviembre siguiente. Además, en ocasiones se indica que los pagos corresponden a “la obra del teatro”, sin que quede claro si se refieren a obras de albañilería o a las precisas para el montaje de las escenografías.

Los trabajos en el Real Coliseo comenzaron a principios de mayo de 1738 (la primera nómina que conocemos corresponde a la semana del 7 al 10 de mayo) y tenían como función romper el tabique del fondo del escenario “para poder dar más lontananza a las mutaciones”⁶²; tras reconocer el edificio, el 1 de junio Ribera informa diciendo que la obra era factible pero que, en caso de hacerla, como el suelo del jardín quedaría más elevado que el del tablado del escenario, habría que “desmontarlo” dejándolo intransitable, con el problema añadido de que cuando lloviese entraría agua en el teatro; no quedando claro si la obra se hizo en este momento, o en otro posterior.

⁶⁰ CARRERAS, Juan José: “En torno a la introducción de la ópera de Corte en España: Alessandro nell’Indie (1738)”. TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 329.

⁶¹ A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4 y Contaduría. Legajos 3-736-2, 4-133-1 y 4-175-2.

⁶² A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4.

Podemos distribuir los gastos que hemos localizado, claramente relacionados con el montaje de esta ópera, en dos grupos; por un lado las cantidades pagadas a los distintos operarios y artistas “previniéndose que los jornales por lo tocante a pintores van regulados por don Santiago Bonavía [*sic*], pintor de Cámara de su Magestad, y los demás trabajadores por don Pedro de Rivera, maestro mayor de Madrid”⁶³. Lo que la documentación no indica es si también recayó en ellos seleccionarlos.

Dichos gastos aparecen en nóminas de carácter semanal, firmadas por Félix José Aguado, sobrestante mayor del Buen Retiro, con la conformidad de Bonavía y Pedro de Ribera, constando en las mismas la orden de pago del Corregidor, el marqués de Montalto. Los gastos de pintores aparecen desde la primera semana, del 7 al 10 de mayo, en cuya nómina se incluye un pago a Juan de Herrera, por importe de 60 reales, ampliándose la lista de artistas que colaboraron en el montaje en las sucesivas semanas, hasta la correspondiente al periodo del 6 al 12 de agosto en el que ya no se incluyen gastos por este concepto⁶⁴.

En un segundo grupo encontramos otras órdenes de pago, correspondientes a las cantidades hechas efectivas directamente por Manuel Ureña Girón, sobrestante del Real Sitio, a quien el Corregidor había nombrado cuentadante de las cantidades que le iba entregando el tesorero de festejos, don Fernando Varela, en las que encontramos las compras de materiales, por ejemplo, los que precisaban los pintores (telas, papeles, colores, brochas, etc.) suministrado por la compañía de Lorenzo Rivas, que tenía su tienda de droguería en la calle de Postas⁶⁵, el pago de los coches que trasladaban, entre otros, al pintor Francisco Ortega desde su domicilio al Buen Retiro o la silla de manos que llevaba a Manuel Santos Fernández, los pagos concretos por trabajos precisos, como los 2.000 reales entregados al estatuario Gaspar Petri, por los trabajos de pasta que realizó para el atrezzo, así como las relaciones de gastos que le iba presentando Bonancini para la realización del vestuario y atrezzo. Igualmente importante fue el gasto de las maderas necesarias para el montaje teatral, ocupándose de ello también en esta ocasión Julián Rodríguez, si bien murió antes de que le fuera liquidado su importe, reconociéndose la deuda, en años sucesivos, a su viuda Francisca Rojas.

Asimismo en este apartado encontramos las gratificaciones que se dieron a distintas personas, tanto de forma colectiva, como los 4.800 reales que percibieron los cómicos españoles (eran 16 personas) por haber actuado como comparsas, como a título individual, siendo un apartado que parece estar monopolizado por los italianos, como los 200 doblones (15.058 reales y 28 maravedís) pagados a Corselli por haber compuesto la música, idéntica cantidad a la percibida por Bonavía “en atenzion ha aber dibujado, y pintado las Mutaciones de la ópera de *Alejandro en las*

⁶³ A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1.

⁶⁴ La última nómina correspondiente al montaje de esta ópera es de la semana del 20 al 30 de agosto de 1738.

⁶⁵ A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1.

Indias, y su continua asistencia en el Teatro los días que se executó a sus Magestades”⁶⁶, así como a Bartolome Rusca, Giacomo Pavia⁶⁷, Giovanni Bonavera y Felix Fedelli, a todos ellos “por su trabajo y asistencia a pintar las mutaciones”, encontrando únicamente a un pintor español recibiendo estas gratificaciones, Pedro de Peralta, a quien dieron 60 doblones (4.517 reales y 22 maravedís), aparte de los jornales que semanalmente le fueron abonados.

A Pedro de Ribera “en atención a haber asistido a la obra del Coliseo y demás que ocurrió en los festejos y haver hecho los dibujos de los fuegos”, le abonaron 2.400 reales y a Fausto Manso, su colaborador, 900⁶⁸.

Vemos, pues, cómo Pedro de Ribera había sido relegado de responsabilidades que en ocasiones anteriores había tenido a su cargo, puesto que en este caso sus servicios prácticamente se limitaron al diseño y montaje de los fuegos artificiales, que tuvieron lugar las noches del 5, 6 y 7 de julio en la plaza cerrada del Buen Retiro y en la plaza de la Pelota⁶⁹, así como a la supervisión de las nóminas de maestros de obras, peones y alarifes, como hemos indicado en párrafos anteriores. Además, surgieron problemas con la supervisión de algunas nóminas; por ejemplo, el carpintero Francisco Tizón había presentado una cuenta de 13.541 reales, que fue rebajada por Ribera a 7.689 por entender que estaba sobredimensionada, siendo ésta la cantidad que le habían pagado pero, tras protestar a Bonavia, en octubre de 1739 le fue reconocida la deuda por la diferencia⁷⁰.

Asimismo, tuvo que ver cómo los moteles que acompañaban las “invenciones de fuego”, escritos por Cañizares, con quien había colaborado en tantos festejos, fueron rechazados por la reina porque “han parecido algo adulativos y no poco afectados”⁷¹ y, desde luego, lo eran. Aunque ya han sido recogidos⁷², valgan estos versos como ejemplo de ello:

“Por Carlos y Amelia vella
pues de España una Zentella
de su lealtad y su amor
con fuego aplaude mejor
a tal Sol y a tal Estrella”⁷³.

⁶⁶ A.V.: Contaduría. Legajo 3-736-2. Recibo de 30 de julio de 1738.

⁶⁷ No realizó su trabajo con la presteza requerida, por lo que tuvo que acudir Bonavia a terminar alguna de las mutaciones que le habían encomendado (A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4, carta del marqués de Scotti al Corregidor, fechada el 4 de junio de 1738).

⁶⁸ A.V.: Contaduría. Legajo 3-736-2.

⁶⁹ VERDÚ RUIZ, Matilde (1998): *Op.cit.*, 408-412.

⁷⁰ A.V.: Contaduría. Legajo 4-175-2.

⁷¹ A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4, carta del marqués de Scotti al Corregidor, fechada el 23 de mayo de 1738).

⁷² VERDÚ RUIZ, Matilde (1998): *Op.cit.*, 409-410.

⁷³ A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4.

Nada se dice, en cambio, de qué le parecieron los jeroglíficos que decoraban las fachadas del teatro, relacionando a la familia real con la trama de la ópera elegida, que aparecían flanqueando las imágenes del ducado de Parma y de los reinos de Nápoles y Polonia⁷⁴, encontrando -en la fachada dedicada a Isabel Farnesio-, los siguientes motes a los que también se les puede calificar, cuando menos, de “adulativos”:

“De Ysabel en sacro honor
templo mejor que el efesio
labre de Parma el ferbor
pues le dio al orbe su Amor
un nuevo Achilles Farnesio ...
Para timbre de Saxonia
en los Alexandros luzco
y quando a un Carlos produzco
no me iguala Macedonia ...
No hay hazaña más segura
ni de Guerra, ni de Amor,
que en Carlos nazió el valor
y en Amalia, la hermosura”⁷⁵.

Centrándonos en el pago a los pintores, como hemos indicado los encontramos ya en la primera nómina correspondiente a la semana del 7 al 10 de mayo; a partir de ese momento, y hasta el 5 de julio, desarrollaron su cometido, dividiéndose en dos grupos, el primero trabajaba en el Coliseo, y todos eran españoles, el segundo, más reducido, lo hacía “en el cuartel”, donde estaban Pavía y Bonavera. En la nutrida nómina encontramos a personas de las que tenemos noticias de que en estos años se dedicaban a tareas de dorado, apareciendo aquí dentro del epígrafe genérico de “pintores” sin que podamos precisar cuál fue la tarea encomendada; en otras ocasiones, el pago se hace de forma conjunta a Casimiro Gil y Luis González, quizá por tener establecida entre ambos una especie de compañía⁷⁶. Por el contrario, a veces los datos son más precisos e indican, por ejemplo, que Jaime Agut se había ocupado de los dibujos, que Juan Gutiérrez era “aparejador”, anotándose en otros casos que las personas eran “molenderos de colores”.

La nómina que, para nosotros, resulta más interesante corresponde a la semana del 8 al 14 de junio⁷⁷, en la que encontramos que Francisco Zorrilla, al igual

⁷⁴ No deja de sorprendernos que no hubiera ninguna imagen relacionada con el rey Felipe V, quizá porque al corresponder a la fachada donde se encontraba el balcón de los Reyes, éste ya estuviese adornado con el escudo real, como de hecho lo tenía en fechas posteriores.

⁷⁵ A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4.

⁷⁶ El “recibí” aparece firmado sólo por uno de ellos.

⁷⁷ A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1.

que Juan Bautista Simó, Casimiro Gil, Luis González⁷⁸ y Jaime Agut trabajaron durante dos días, mientras que Diego Riguarte lo haría cuatro y, el resto, lo hicieron todos los días⁷⁹; varían igualmente los jornales percibidos, que oscilaron de 60 reales diarios para el caso de Francisco Ortega, José de Paz y Manuel Santos, a cinco que recibió Andrés Herrera⁸⁰. Los jornales de Francisco Zorrilla, al igual que los de Juan Bautista Simó y Casimiro Gil se habían fijado en 30 reales.

Como es habitual, en el documento no se especifica qué trabajos son los que se pagaron a cada uno de los pintores, pues únicamente se indica de forma genérica que correspondían a “la construcción de el teatro que ... se está ejecutando con motivo de la ópera italiana”, por lo que cabe suponer que todos trabajaban, en equipo, a las órdenes de Bonavía⁸¹.

Pero, por otro lado, Zorrilla recibió tres cantidades adicionales, por 360, 270 y 485 reales, en cuyas órdenes de pago se especifica las bambalinas, bastidores, etc. que había realizado, según podemos ver en los documentos que se insertan⁸²:

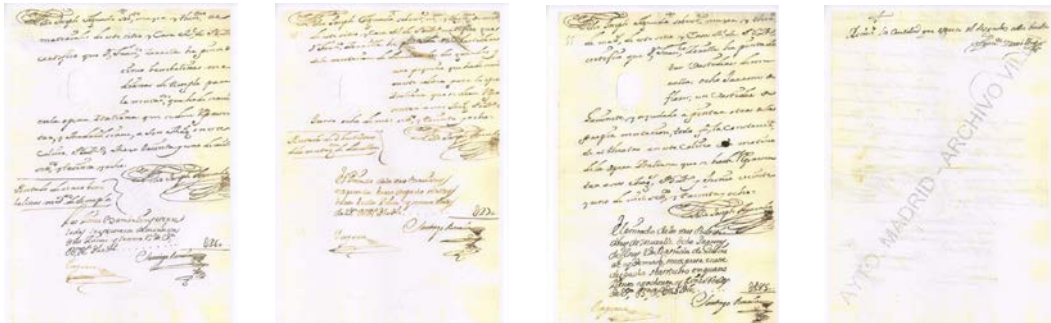
⁷⁸ Aunque los documentos sólo se refieren a ellos por su primer apellido, suponemos que se trata de los hermanos Luis, Francisco y Alejandro González Velázquez que, en estos momentos estaban iniciando su andadura como pintores.

⁷⁹ Francisco Ortega, José de Paz, Francisco Santos, Alejandro González (en realidad, en su caso estuvo seis días y medio), Juan de Herrera, Juan Díaz, Juan del Alcázar, Clemente Vaquero, Lázaro Fernández, Juan Gutiérrez, Juan Bautista Cristín, José de Flores, Bernardo Escudero, Diego Galeano, José Gutiérrez, Francisco González y Andrés Herrera.

⁸⁰ Los jornales de Luis González se establecieron en 37,50 reales diarios; reduciéndose para los restantes: Alejandro González, 26; Jaime Agut, 24; Lázaro Fernández, 22; Juan Díaz, Juan del Alcázar, Clemente Vaquero, José de Flores, Bernardo Escudero y Diego Riguarte, 20; Diego Galeano, 18; Juan Herrera, 15; Juan Bautista Cristín, 14; Juan Gutiérrez, 12; José Gutiérrez, 8 y Francisco González, 6.

⁸¹ Las mutaciones realizadas fueron las siguientes: Acto primero, escena 1ª: “Campo de batalla sobre las orillas del Ydaspe, tiendas y carros caídos, soldados que huyen, armas, estandarte y otros despojos del ejército de Poro, destrozado del de Alexandro”; escena 6ª: “Jardín de palmas y zipreses con templo pequeño en el medio, dedicado a Baco, en la corte de Cleofide”; escena 12ª: “Gran pabellón de Alexandro, zerca del Ydaspe, con aparienzia de la Regia, o palacio de Cleofide, sobre la otra orilla del río”; escena 13ª: “Se veen venir diferentes barcos por el río, de los cuales desembarcan muchos indios del séquito de Cleofide, llebando varios dones, y del barco prinzipal desembarcará la susodicha Cleofide, a cuio encuentro se presenta Alexandro”. Acto segundo, escena 1ª: “Gabinetes reales, y en estos se pudiera poner la scena transparente”; escena 6ª: “Campo abierto con fábricas antiguas, tiendas y alojamientos militares prevenidos de Cleofide para el exérxito griego. Puente sobre el Ydaspe: Campo numeroso de Alexandro, dispuesto en horden de la otra parte del río, con elefantes, torres, carros cubiertos, y pertrechos de guerra”; escena 12ª: “Abitaciones en el palacio real de Cleofide”. Acto tercero, escena 1ª: “Pórticos de jardines reales”; escena 12ª: “Templo magnífico dedicado a Baco, con catas o hoguera en el medio, que después se alumbrá” (A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4).

⁸² A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1, documentos 45, 48 y 55.



Recibos de los trabajos realizados por Zorrilla, documentos 45, 48 y 55 (anv.) y 45 (rev.)

en los que consta el recibí del pintor y que corresponderían a:

- Cinco bambalinas medianas de templo, por las que percibió 360 reales, el 31 de mayo de 1738.
- Tres bastidores de la mutación del pabellón, por los que le pagaron 270 reales el 8 de junio.
- Tres bastidores de muralla, ocho jarrones de flores, un bastidor de gabinete y haber “ayudado a pintar otros de la propia mutación”, cobrando por todo ello 485 reales el 21 de junio.

A finales del mes de junio todo estaba listo para la función, inclusive los programas de mano⁸³, en los que los caballeros comisarios, y el traductor del texto,

⁸³ Habían sido impresos por Antonio Sanz y encuadernados por Francisco del Río (A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4), conservándose un ejemplar en la Biblioteca Nacional (signatura T-9832) que lleva por título *ALEXANDRO EN LAS INDIAS, DRAMMA EN MUSICA DE PEDRO METASTASIO, TRADUCIDO AL IDIOMA CASTELLANO de orden de su Magestad, por Don Geronymo Val, Secretario de la Presidencia de Castilla, arreglada al mismo metro, y sin alterar los delicados, y naturales conceptos del Autor, para representarle en el Real Teatro del Buen Retiro EN OCASION DE SOLEMNIZAR LA IMPERIAL VILLA DE MADRID la gloriosa conclusion de la Boda DE CARLOS DE BORBON, REY DE LAS DOS SICILIAS, Y JERUSALEM, &c. Primero Infante de España, duque de Parma, Plasencia, Castro, &c., y Gran Principe Heredero de la Toscana CON MARIA AMELIA, PRINCESA DE SAXONIA. DEDICASE A LA CATHOLICA MAGESTAD DE PHELIPE QUINTO, REY DE ESPAÑA, &c., SIENDO CORREGIDOR DON URBANO DE AHUMADA Marqués de Monte-Alto, de el Consejo Real de Hacienda: y Comissarios Don Sevastian Pacheco Cavallero del orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de S.M., Don Antonio Bengoa, don Ambrosio Negrete, y don Francisco de Cañaveras, Cavallero del Orden de Santiago. PUESTA EN MUSICA POR DON FRANCISCO CORSELLI, Maestro de la Capilla Real, y de Musica de los Serenissimos Señores Infantes, é Infantas. El libreto se editó en italiano (páginas pares) y castellano (impares).*

Tras la dedicatoria, se incluye un resumen del argumento “La notoria generosidad con que trato Alexandro el Grande a Poro, Rey de una parte de las Indias, à quien, despues de haver vencido repetidas veces, y hecho prisionero, restituyò el Reino, y la libertad, es el assumpto principal de el Dramma, sirviendole de Episodio el artificio de Cleofida Reyna de otra parte de las Indias, que, manteniendo su amor à Poro, supo ganarse la inclinacion de Alexandro, conservandose por este medio en su Trono”.

justifican la razón del festejo, pues “Mal puede callar Madrid, quando tantas Cortes, y cèlebres Ciudades de la Europa hablan con voces de universal Aclamacion entre Magníficos Aparatos de Regocijos, celebrando las gloriosas Bodas ... Quien mas interessada en las felicidades de un Principe tan amable, que su primera Cuna?”, y la elección del asunto representado “bien propio, para repetido à la vista de un Monarcha de las altas prendas de V.M. que con el renombre de Animoso, ha sabido pisar con tanta firmeza el camino de la Clemencia, Generosidad y Valor; y el mas bien escogido, en ocasion de Solemnizarse una Accion de un Hijo de V.M. que heroycamente le imita”⁸⁴.

Al duque de la Mirandola, mayordomo mayor del Rey, le correspondió adjudicar los balcones para los invitados que tendrían la oportunidad de poder acudir al estreno de la ópera; alguien debió de avisar a los regidores del Ayuntamiento de que no se les había reservado ninguno y, dado que era una merced que la Villa tenía desde 1721, el 27 de junio encomendaron a Francisco de Robles y a Tomás Suárez que elevasen la protesta del Concejo ante el duque⁸⁵, concediéndoles finalmente el aposento número seis, del tercer suelo. El 7 de julio acordaron que, al no haber celosías de separación en los balcones, “se pusiesen los bancos de Madrid y se havisase a todos cavalleros capitulares, procurador general y secretarios de Ayuntamiento para que lo ocupasen, hasta el número de doze, incluso el asiento del señor Correxidor, que havía de quedar desembarazado, por si gustase de subir a él, y que los onze cavalleros que llegasen primero fuesen los que lo ocupasen como se practicaba en los aposentos de los theatros de comedias”⁸⁶.

Podemos imaginar las carreras de los mandatarios municipales por los jardines del Buen Retiro, la tarde del día 8 de julio⁸⁷, para ser los primeros y ocupar tan ansiado lugar. Su esfuerzo fue en vano, porque cuando llegaron al palacio del Buen Retiro, el mayordomo de semana, conde de Sansateli, no les permitió el acceso al teatro.

A continuación se describen las diferentes mutaciones y lo que en ellas se quería mostrar, y, el reparto de los principales personajes, resultando curioso que se indicase de dónde eran oriundos los virtuosos que los representaron: “Anibal Pio Fabri, boloñés” (Alejandro), “Lorenzo Saletti, florentino” (Poro), “Rosa Mancini, florentina” (Cleofide), “Isabel Utini, boloñesa” (Gandarte), “Jacinta Porcellini, veneciana” (Erisena) y “M^a Marta Monticelli, boloñesa” (Timagene).

Tras el texto de la ópera se inserta la licencia, con participación de los seis cantantes, y que es una auténtica loa a los novios, que concluye con la siguiente aria: “Con eco de viva/El Tajo brillante,/Sicilia festiva/Alternen las voces/De amor, y de fè/Con tonos marciales/Se aplaudan en guerra/Las Bodas Reales./Que entre ellos la Tierra/Contenta se vè”.

⁸⁴ *Alexandro en las Indias* ... (B.N.: T-9832).

⁸⁵ A.V.: Libro de acuerdos. Año 1738.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ La *Gazeta de Madrid* recogía así el evento: “Esta noche se iluminarà la Plazuela interior del Retiro; y despues se representarà en el Coliseo de aquel Real Sitio, y en presencia de los Reyes, y Principes Nuestros Señores, y de los Señores Infantes, la Opera Italiana que se ha compuesto à este fin” (*Gazeta de Madrid*, 8 de julio de 1738, 116).

Al día siguiente los regidores remitieron un memorial a don Sebastián de la Cuadra, manifestándoles su disconformidad por no haber respetado la regalía de la Villa, máxime “siendo Madrid que ejecutaba la fiesta”⁸⁸ y, aunque el día 14 de julio⁸⁹, en el Ayuntamiento se leyó el memorial del Rey, por el que disponía que no se privara a Madrid de la asistencia a los festejos del Coliseo del Buen Retiro, repitiéndose la función para los Consejos y para la villa, el 27 y 28 de julio⁹⁰, el mal ya estaba hecho, pues los representantes municipales no habían podido asistir al estreno de una ópera que había sido costeada por el Concejo, siendo fácil suponer cómo estarían los ánimos⁹¹.

Tras la conclusión de las funciones⁹², el 2 de agosto de 1738, Felipe V firmó la orden para que se iniciasen las obras en el Coliseo⁹³, que deberían estar

⁸⁸ A.V.: Libro de acuerdos. Año 1738.

⁸⁹ Curiosamente, el memorial se recibió cuando ya habían concluido las representaciones para los Reyes que, aparte del día 8, tuvieron lugar los días 13 y 14 de julio, repitiéndose para el ayuntamiento después del día 22, el 27 para los Consejos y el 28 para el pueblo (CARRERAS, Juan José: *Op.cit.*, 327-328).

El día 15 de julio de 1738 se fecha en el palacio de San Ildefonso un escrito, que no lleva firma, dirigido a la condesa de Altamira (el conde era el alcaide del real sitio del Buen Retiro, siendo ella su camarera mayor), comunicándole que el Rey había concedido que se representase para los Consejos y la villa de Madrid la ópera *Alejandro en las Indias*, por lo que debía franquear el Coliseo al Corregidor (A.P.: Legajo 11738).

El día 20 de julio, el marqués de Montealto escribió a la condesa solicitando le permitiesen acceder al Coliseo para los preparativos de las funciones concedidas (Ibidem).

⁹⁰ A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-4.

⁹¹ Quizá el que estuviese más satisfecho de cómo habían transcurrido los acontecimientos fuera Sebastián de la Cuadra, pues el Rey, atendiendo a sus “dilatados especiales méritos ... y al singular amor, acierto y aprobación” le nombró para que formase parte de su Consejo de Estado (*Gazeta de Madrid*, 8 de julio de 1738, 116).

⁹² A pesar del dispendio gastado en tan fastuosa representación, la obra “había parecido algo pesada” por lo que Farinelli encargó a Metastasio que redujese el libreto por lo que en la reposición de 1754 se habían suprimido muchos versos, refundiéndose completamente el acto final (SUBIRA, José: *Variadas versiones de libretos operísticos*. CSIC, Madrid 1972, 18).

⁹³ La primera nómina, del 31 de julio al 4 de agosto corresponde a “las personas que se han ocupado apeando bastidores, bambalinas y demás adornos de el Coliseo, acomodando todos los peltrechos en sus destinos con motivo de desembarazarlo para la obra que de orden de su Majestad está encargada a el señor marqués de Montealto”, obras que duraron hasta el 20 de diciembre de 1738. A partir del 21 de diciembre, los gastos corresponden a “disponer el teatro para la ópera italiana de Artajerxes que se representó a sus Magestades en este Coliseo” (A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1); aunque el documento se refiere erróneamente a la ópera de “Artajerjes”, fue una reposición de *Alejandro en las Indias*, con motivo del cumpleaños del Rey, el día 19 de diciembre, conservándose un libreto de esta representación en la Biblioteca Nacional (signatura T-11562), con un título semejante al anterior, modificando únicamente el motivo del evento, indicándose aquí que fue “*en ocasion de solemnizar la imperial villa de Madrid el glorioso día del nacimiento de Phelipe V. rey de España, &c.*”. La dedicatoria está firmada por los mismos caballeros comisarios pero, en lugar de aparecer el nombre del traductor, aquí figura Don Julián Moreno, fechándose el 19 de diciembre de 1738.

terminadas en otoño para el regreso de la Corte, según el proyecto realizado por Giacomo Bonavia⁹⁴, momento el que parece que, finalmente, se suprimieron “unas escaleras maestras que tenía y haciendo recular el escenario, en elevar el techo del mismo para que pudieran bajar a plomo las bambalinas y acomodar su “cielo de lienzos pintados” ... [así como en convertir la ventana del fondo del foro en una gran puerta rematada por arco] que prolongaba la perspectiva visual hacia los jardines del Retiro, posibilitando la ilusión de incendios fingidos y fuegos pirotécnicos sin peligro alguno para el edificio”⁹⁵.

Una vez terminadas las obras, el siguiente gran evento tuvo lugar el 4 de noviembre de 1739 cuando se estrenó en el Coliseo la ópera *Farnace*⁹⁶, para festejar el casamiento del infante don Felipe con la hija de Luis XV, que fue nuevamente costeadada por Madrid, aunque la organización del montaje prácticamente la monopolizó Giacomo Bonavia, sin que en la documentación aparezca el nombre de Ribera siendo su trabajo desempeñado por Fausto Manso; tampoco hemos encontrado ninguna referencia a Zorrilla, si bien aquí no nos atrevemos a realizar afirmaciones rigurosas, puesto que en muchos casos los pagos aparecen consignados a una compañía de pintores, de las que sólo se indica el nombre de uno de sus componentes, por ejemplo, “Casimiro Gil y compañía” o “Luis González y compañía”, sin que se haga referencia a quiénes las componían o si hubo algún documento contractual por el que varios pintores las formaron, apoderando a uno de ellos para que negociase en nombre del resto. No obstante, pensamos que Zorrilla no trabajó en *Farnace*.

Otro problema añadido fue el incremento desorbitado que habían tenido los costes de las producciones operísticas⁹⁷, en parte por el despliegue de medios

El resumen del argumento, descripción de las mutaciones y elenco son idénticos a los de la representación anterior, variando lógicamente la licencia final que, en este caso es una loa al monarca: “Del Gran Filippo reproduce el año/Del Nacimiento el día;/Dirá sus grandes Hechos/De mil virtudes la union constante;/Que sirve al pecho amante:/Dirà, que el grande empeño/Sobstuvo su valor tan sobrefino;/Que nuevo Sol, para ilustrarnos vino/[terminando a coro]: En tan dichoso día/Su luz el sol no extienda/De nuestro Rey se encienda/El Astro vencedor:/Solo en su adorno vea/El Orbe, por Estrellas/Brillar las llamas bellas./De nuestro fiel amor”.

Al igual que en el anterior, la impresión se hizo en italiano y castellano.

⁹⁴ VERDÚ RUIZ, Matilde: “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”. *Congreso (1989): Op.cit.*, 803-810.

⁹⁵ TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 307-308.

⁹⁶ Al no haberse conservado el libro de acuerdos de 1739, no sabemos cómo fue el desarrollo del proyecto pero, dado el éxito alcanzado, en 1740 se repitió la ópera en el teatro del palacio del Pardo.

⁹⁷ Valgan como ejemplos que, cuando se estaba preparando el montaje de *Farnace* se intentó, para abaratar costes, que se utilizasen algunos vestidos que se habían hecho para los bailes de la ópera de *Alejandro en las Indias*, que “ni se an estrenado” y que “a la Tessi”, una de las virtuosas que había actuado en la ópera, se le regaló “un aderezo de brillantes de lazo y pendientes con una piocha” (A.V.: Secretaría. Legajo 2-70-5, documentos 226 y 270, respectivamente), tratándose de Vittoria Tesi, contralto florentina (1700-1775) que se encontraba en Madrid formando parte de la compañía italiana.

requeridos, pero también causado por la prodigalidad del marqués de Scotti⁹⁸, protector, director y juez de la comisión de festejos, a quien hemos encontrado dando instrucciones para la puesta en escena de *Alejandro en las Indias*, y los problemas que tuvieron para poder liquidar las cantidades adeudadas a los proveedores y a quienes habían trabajado en ambas producciones, elevó más si cabe las tensiones entre el Ayuntamiento y los funcionarios reales⁹⁹.

El Coliseo fue renovado de nuevo entre abril y diciembre de 1747, a propuesta de Bonavia, con la intervención de Pavía y Bonavera¹⁰⁰, bajo la supervisión de Farinelli, para lo cual Antonio Joli rehizo todas las mutaciones, inaugurándose el 18 de diciembre de ese año para festejar el cumpleaños de la reina Bárbara de Braganza¹⁰¹. Poco después, en 1755, se fecha esta descripción:

“sin ser muy grande, es verdaderamente regio; su conjunto está muy bien entendido, proporcionado y magnífico. Desde todos los sitios de la sala y de los palcos se ve y se oye muy bien al actor el sonido de su voz, así como el golpe de vista, repartiéndose todo alrededor de una manera fácil, que produce la comodidad y la satisfacción de los espectadores. El palco del rey es de una estructura encantadora; está decorado con pinturas muy finas y bellísimos espejos colocados con mucho arte; todo anuncia que es un sitio destinado a la distracción del monarca de España. La escena, que cambia a menudo y cuantas veces es necesario, es de una bella arquitectura y está pintada con mucho gusto. Tiene por delante una gran anchura y una profundidad extraordinaria. Las máquinas que se elevan a extremada altura, bajan hasta sesenta pies en tierra. Una infinidad de adornos le embellecen por todas partes”¹⁰².

Poco duró, sin embargo, su esplendor, pues a finales de ese mismo siglo, un viajero por España nos informa que “las ficciones se desvanecieron, y hoy la sala está desierta. Los decorados duermen enterrados en polvo”¹⁰³. En 1813 el palacio del Buen Retiro fue destruido “por los generales Pakenham y Hill, tras haberse convertido en cuartel de artillería de las tropas francesas”¹⁰⁴, perdiéndose con ello el

⁹⁸ PEDRAZA, Pilar: “Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII”. *Catálogo* (1987) *Op.cit.*, 207.

⁹⁹ Una década más tarde seguimos encontrando enfrentadas a ambas instituciones, porque los responsables palatinos no autorizaban que los comisarios de festejos recibiesen gratificación alguna por su cometido y por haberse establecido que “los enseres y sobrantes de géneros, vestuarios, mutaciones, adorno u otros, no se debe hazer cargo a la referida Comisión de festexos, mediante haver sido las funciones donde han servido dentro de la Jurisdicción del Retiro, y tener este sitio la regalía de que nada de lo que entra en tales ocasiones vuelve a salir, porque todo queda à beneficio de su Majestad, y de ello hacen imbentario y llevan cuenta y razón los oficios de el” (A.V.: Contaduría. Legajo 4-175-2, escrito, sin firmar, fechado en Madrid el 31 de diciembre de 1745), lo que llevó a la protesta municipal, aunque no parece que consiguiesen que su reclamación fuera atendida.

¹⁰⁰ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, VI, 136.

¹⁰¹ TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 309-318.

¹⁰² CAINO, P. Norberto: *Op.cit.*, 411.

¹⁰³ BOURGOING, barón de: “Un paseo por España durante la revolución francesa (1777-1795). GARCÍA MERCADAL, J.: *Op.cit.*, 973.

¹⁰⁴ TORRIONE, Margarita (2000): *Op.cit.*, 295.

Coliseo, las escenografías para él diseñadas, gran parte de la documentación relativa a las obras representadas en su escenario y a la pugna mantenida entre los funcionarios cortesanos y municipales.

Como hemos visto en los párrafos precedentes, Francisco Zorrilla participó en los decorados del primer montaje de la ópera *Alejandro en las Indias*; sin embargo, no lo encontramos en los siguientes, habiéndonos resultado extraño pues el nombre de varios de los pintores con los que colaboraba sí aparecen en las nóminas de quienes trabajaron en ellos. Este hecho, unido a que, como indicamos en el capítulo dedicado a las tasaciones de pinturas, el 23 de noviembre de 1738 la correspondiente a la testamentaría de Julián Rodríguez no había sido firmada por nuestro pintor sino por su colega Juan Bautista Simó, quien dijo hacerlo “por ausencia” de Zorrilla, nos lleva a la conclusión de que se encontraba fuera de Madrid y, en nuestra opinión, el pintor estaba trabajando para Bernardino Fernández de Velasco, conde de Haro, en la villa de Navacarnero (Madrid).

NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERÍA (1738/1739) Y SAN BERNARDINO DE SIENA (1740)



Ermita de San José (Navacarnero)

El 31 de julio de 1657, Gaspar Díaz de Fuenlabrada legó en su testamento unos mil reales, a fin de que se hiciera con ellos una estatua de San José, con la

que adornar “el humilladero de la santa Cruz de Aparizio”¹⁰⁵ de la villa de Navalcarnero (Madrid), en cuyo lugar se construyó una ermita dedicada al Santo, que debió de estar concluida en 1667, pues esta fecha constaba en la inscripción que había en una cruz de piedra embutida en el exterior del ábside¹⁰⁶. Tras obtener el beneplácito de los padres de la Compañía de Jesús¹⁰⁷, fue bendecida el 7 de agosto de 1668, fechándose en 1683 la existencia de la cofradía de San José, quienes se preocuparon de levantar un templo acorde con la importancia del Santo, obras que comenzaron por el ábside, para continuar con la sacristía, campanario, torreón y tribuna, realizadas entre 1683 y 1692, contratándose en 1684 la construcción del retablo mayor, para cobijar en él la talla de su titular y un lienzo dedicado a la *Santísima Trinidad*, que fue dorado en el año 1695.

En la primera mitad del siglo XVIII, Navalcarnero alcanzó un desarrollo económico importante, lo que llevó a la realización de reformas tanto en la iglesia parroquial, como en la ermita de la Veracruz y, en especial, en la de San José, que es la que nos ocupa.

El 8 de julio de 1736, la población de la villa se reunió en concejo abierto, acordándose “solicitar al Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo el permiso para erigir en la ermita de San José una “ayudatriz” de la única parroquia de la villa”¹⁰⁸, justificando su petición por el incremento demográfico que había experimentado la localidad, ocasionando problemas a sus vecinos para recibir los santos sacramentos y para dar a los niños la educación necesaria, pues los religiosos asignados a la parroquia no eran suficientes para atender estas funciones. El 7 de agosto de 1736 la solicitud ya se había recibido en Toledo, comisionando el arzobispado al licenciado Isidro de Zurita y Mendoza, visitador eclesiástico, para que recabase los preceptivos informes.

La petición había sido rechazada por un sector de la población y de sus dignatarios y, sobre todo, por los padres de la Compañía -uno de los cuales era el párroco-, que lógicamente no veían con buenos ojos “que las rentas de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se desmembraran”¹⁰⁹ pero, en cambio, contaba

¹⁰⁵ Los datos relativos a la construcción de la ermita han sido tomados de BLANCO MOZO, Juan y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *La iglesia de San José de Navalcarnero. La recuperación de la memoria perdida*. Ayuntamiento de Navalcarnero, Navalcarnero 2008.

¹⁰⁶ BAUSA ARROYO, José María: *Historia de Navalcarnero*. Ayuntamiento de Navalcarnero, D.L. 1984, 84.

¹⁰⁷ Necesitaban su aprobación porque, aunque en un primer momento la parroquia de Navalcarnero “había sido secular y su curato de provisión por concurso de los señores arzobispos de Toledo”, en el año 1567 “San Pío V la unió perpetuamente al Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Alcalá de Henares, con la facultad de poner en aquella Villa tres Sacerdotes Regulares del mismo Instituto”. (B.N.: PORCONES/59/20: *Disertación canónica por el Concejo, justicia, regimiento, y parroquianos de la única iglesia parroquial de la villa de Navalcarnero ...* s/f, 2).

¹⁰⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 32.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 31.

con el apoyo de la mayor parte de los vecinos, de casi todas las autoridades municipales y de algunos religiosos, siendo sus más firmes valedores el presbítero Agustín de Fuenlabrada y, sobre todo, del conde de Haro.

Bernardino Francisco de Paula Fernández de Velasco y Pimentel era hijo del duque de Frías, Agustín Fernández de Velasco y Bracamonte y de Manuela Pimentel Zúñiga (hija de los condes de Benavente), nació en Madrid el 27 de mayo de 1707, siendo bautizado el 3 de junio¹¹⁰ y, como primogénito del duque de Frías, tuvo el título de conde de Haro desde su nacimiento.

Antes del 29 de agosto de 1730 ya había contraído matrimonio con su prima María Josefa Téllez Girón Pacheco, pues en esa fecha -al ser menor de 25 años- nombró curador de su persona y bienes a Faustino Ramón Lacayo de Briones, abogado de los reales consejos, "no obstante estar casado y velado"¹¹¹.

Por lo menos desde 1735 residía en Navalcarnero¹¹², quizá en la gran casa señorial que, con grandes reformas, se alza en la plaza de la Cruz Verde, siendo alcalde de la villa; durante los años que duró el pleito con la Compañía de Jesús se ocupó de enriquecer la ermita de San José intercediendo, en 1737, para que le concediesen una reliquia de santa Bárbara¹¹³ y en 1738, en acción de gracias por haber sobrevivido a una grave enfermedad, decidió construir un retablo, en el colateral del Evangelio, dedicado a Nuestra Señora de la Portería. Para ello, el 29 de noviembre de 1738, otorgó un poder a favor de los procuradores de Toledo, para que tramitasen las oportunas licencias¹¹⁴, no debiéndonos extrañar la elección de esta advocación mariana, pues cuando tratamos de la capilla abulense en el capítulo anterior ya informamos que su padre había sido uno de los miembros fundacionales de la congregación a Ella dedicada.

En diciembre de 1738, Francisco Esteban Montero, apoderado del conde, presentó la solicitud en el arzobispado de Toledo, obteniendo la licencia a condición de que "el retablo fuera proporcionado y de calidad". Ocho meses más tarde, el retablo y el cuadro estaban colocados en la ermita, solicitando permiso para "celebrar una salve y misa cantada delante del mismo", a la vez que hacía donación de las alhajas precisas para su culto: "candeleros, atril, facistol, cruz, ternos, casullas, dalmáticas, corporales, cáliz, patena de plata, vinajeras del mismo

¹¹⁰ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de bautismos 1705-1708*, 202v. Fue su padrino el trinitario descalzo fray Esteban de la Resurrección.

¹¹¹ A.H.P.: Protocolo 14182 (Alfonso Jacinto Vecino), 238.

¹¹² A.H.P.: Protocolo 30442 (Antonio Paredes), 73. El documento está fechado el 4 de abril de 1735.

¹¹³ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 41.

¹¹⁴ A.H.P.: Protocolo 17254 (Antonio Carrasco), 394.

material, misal, evangeliarios y epistolarios" con la condición de que no podían enajenarse ni sacarse de la ermita¹¹⁵.

Su domicilio en Madrid se ubicaba en la calle de la Palma, donde nacieron dos de sus hijas, Antonia María de la Portería (20 de febrero de 1740) y Sinforosa María de las Maravillas (25 de agosto de 1741)¹¹⁶, si bien continuó apoyando el proceso a favor de convertir la ermita de San José en parroquia, pues en estos años nada se había conseguido, ya que el Colegio de Alcalá de Henares no reconocía “jurisdicción alguna en el Tribunal de la Governación para sus Causas, y de su Colegio, por ser incompetente para el conocimiento de ellas”¹¹⁷, aunque los defensores de la erección de la ermita como ayuda de parroquia argumentaban que, según la bula de Inocencio XIII, *Apostolici ministerii*, confirmada por breve de Benedicto XIII, *Pastoralis Officii*, de 27 de marzo de 1726, el Tribunal sí era competente para “la erección de nuevas Iglesias, assi Parroquiales, como Adyudatrices de ellas” y que “hallandose yà fabricada la Hermita de San Joseph con ambito, disposicion, y adorno capáz para este ministerio, deberia procederse á la ereccion pedida”¹¹⁸.

El 3 de abril de 1740 volvió a celebrarse concejo abierto, en el que las posturas de los vecinos habían variado respecto al anterior, aduciendo sus detractores que los caminos que comunicaban las distintas barriadas de la población estaban en buenas condiciones y que la distancia a su iglesia parroquial estaba dentro de los límites marcados por las normas. Además, aparte de la presión realizada por los padres de la Compañía, representados por el párroco, los vecinos estaban hartos del pleito y de los gastos que acarreaba. No obstante, ante la insistencia del conde de Haro, se aprobó continuar con el litigio, que acabó sin dar los frutos deseados¹¹⁹.

El 15 de septiembre de 1740, Bernardino Fernández de Velasco volvió a caer gravemente enfermo, tanto, que otorgó poder para testar a favor de su padre, el duque de Frías, y de su mujer¹²⁰. Su recuperación quizá fuera la razón por la

¹¹⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 41-42.

¹¹⁶ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de bautismos 1740-1744*, 20 y 169v. El padrino de ambas fue el fraile franciscano descalzo fray Juan de Santa Rosa.

El nombre de la segunda podría estar influido en que en la citada calle de la Palma se encontraba el convento de carmelitas calzadas de San Antón, más conocido como de las Maravillas, por la imagen de la Virgen que se hallaba en su iglesia y que hoy preside el altar mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Maravillas y de los santos Justo y Pastor.

¹¹⁷ B.N.: PORCONES/59/20, 3v.

¹¹⁸ *Ibidem*, 5 y 7.

¹¹⁹ En la Biblioteca Nacional se conservan dos impresos que tratan del pleito mantenido, ambos sin fechar: el citado anteriormente, que aparece firmado por el licenciado don Fernando Gallo Jaramillo y unas *Observaciones sobre la defensa canónica del Auto del Rector de la Universidad de Alcalá ...* (R/23905(7), sin que en ninguno conste si hubo sentencia a favor de la Compañía de Jesús o si los vecinos de Navalcarnero finalmente retiraron la demanda.

¹²⁰ A.H.P.: Protocolo 17254 (Antonio Carrasco), 718.

que, en agradecimiento, decidió erigir un nuevo altar en la ermita de San José, en esta ocasión dedicado a san Bernardino de Siena, que se situó en el colateral de la Epístola, frente al anterior. A finales de ese año, "el Arzobispado de Toledo concedía el permiso para su ejecución y para proceder al dorado de ambas estructuras"¹²¹. La decisión de dedicarle este retablo no se justifica únicamente por ser el santo patrón del comitente, sino por la devoción familiar que desde antiguo se tenía hacia el Santo, a quien habían hospedado durante la peregrinación que san Bernardino realizó a Santiago de Compostela; prueba de ello es que a varios de los duques de Frías, en sucesivas generaciones, se les pusiera este nombre.

En los años siguientes siguió velando por los intereses de la ermita, consiguiendo la concesión de una reliquia del báculo de San José, que llegaba a Navalcarnero el 5 de enero de 1743 y que el templo quedase unido a la basílica de San Juan de Letrán, lo que le eximía de rendir cuentas al arzobispado de Toledo¹²². Sin embargo, a partir de ese año parece que rompió los vínculos con Navalcarnero, por razones diversas.

Por un lado, al ser gentilhomme de cámara de Felipe V, cazador mayor de su real volatería, secretario del Santo Tribunal de la Inquisición y miembro de la Real Junta de Obras y Bosques, es de suponer que sus obligaciones palaciegas le darían bastante quehacer. A ello hay que sumar que como el 24 de agosto de 1741 había muerto su padre, Agustín Fernández de Velasco¹²³, tendría que ocuparse de todos los pormenores relativos a la posesión de sus títulos y propiedades, cuestión a la que más adelante volveremos a aludir.

Por otro, fueron años duros en el aspecto personal, ya que su naturaleza enfermiza tuvo que conocer la muerte de su heredero Leandro, conde de Haro, cuando sólo contaba dos meses de edad, depositándose su cadáver en la bóveda del Cristo de los Dolores del hospital de la Venerable Orden Tercera el 18 de mayo de 1743¹²⁴, a la que vino a sumarse la de su hija Loreto en 1745¹²⁵.

Además, como su domicilio en la calle del Piamonte se encontraba bastante alejado de la parroquia a la que se adscribía, en estos años se dedicó a promover la construcción, a sus expensas y en el solar donde antes se ubicaba el teatro de su palacio, de la iglesia de San José, bendecida por bula de Benedicto XIV en 1748 como parroquia aneja a la de San Ginés, con pila y cruz¹²⁶.

¹²¹ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 42.

¹²² Ibidem, 42-43. Por lo menos hasta 1877 la ermita continuó estando agregada a la basílica romana.

¹²³ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (*Hijos*): *Op.cit.*, I, 10.

¹²⁴ A.H.P.: Protocolo 17255 (Antonio Carrasco), 275.

¹²⁵ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 43.

¹²⁶ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (*Hijos*): *Op.cit.*, I, 233.

Bernardino Fernández de Velasco falleció el 27 de diciembre de 1771, siendo enterrado en la bóveda de la Venerable Orden Tercera¹²⁷. Entre sus mandas testamentarias dejó 100 misas a la iglesia de San José, para que se celebrasen en el altar de Nuestra Señora de la Portería, lo que hace pensar que en el templo madrileño había otro lienzo con esta advocación.

Si hemos atribuido a Zorrilla la realización de estas dos pinturas es, precisamente, porque pensamos que estuvo relacionado con el conde de Haro. En primer lugar, porque fue miembro de dos congregaciones que ya hemos estudiado: la de Jesús Nazareno y la de Nuestra Señora de la Portería y, además, porque en su círculo encontramos a personas vinculadas con la villa de Haro que, sin duda serían quienes se ocupaban de administrar sus propiedades, rentas y privilegios, aparte de que, lógicamente los apoderados de la villa venían con frecuencia a Madrid a negociar, por ejemplo, el pago de las alcabalas, como vimos sucedió en 1731 y como más adelante volveremos a tratar.

Aunque Bernardino Fernández de Velasco era natural de Madrid, debió de sentirse muy unido a la villa que daba nombre a su título, constándonos la donación de un rico terno para la basílica de la Virgen de la Vega y la realización, a sus expensas, de la lámina grabada con la sagrada imagen -de la que nos hemos ocupado en su momento- y, el hecho de sentirse, en cierto modo, riojano, le llevó a ingresar en la congregación madrileña de Nuestra Señora de Valvanera, en agosto de 1748.

Volviendo a la ermita de San José, tras la colocación de los dos retablos donados por el conde de Haro, el siguiente suceso de importancia fue el establecimiento de la "Congregación de Nuestra Señora de la Concepción con título de la Portería y Santo Rosario cantado" en 1754, que debió de extinguirse en el primer tercio del siglo XIX, tras haber sufrido los robos de sus alhajas, perpetrados por las tropas francesas durante la guerra de la Independencia¹²⁸.

En 1877 el templo fue remodelado por el arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, en cuyos planos marcaba la ubicación de los retablos¹²⁹ pues éstos permanecieron en el lugar para el que fueron concebidos, inventariándose en los años de 1911 y 1929, donde constan:

“Un altar dedicado a la Inmaculada, en un cuadro pintado al óleo; a un lado un cuadro con marco dorado formando dosel con una imagen pintada de santa Bárbara y al otro lado una Dolorosa de talla puesta en la pared.

Otro altar dedicado a san Bernardino, cuya imagen está pintada en un lienzo”¹³⁰.

¹²⁷ A.P.SG.: *Libro de difuntos 1746-1775*, 361.

¹²⁸ BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *Op.cit.*, 43-44.

¹²⁹ Ibidem, 50-51.

¹³⁰ A.P.Nv.: *Inventario de 1911 de la iglesia de San José*. .

Durante la guerra civil, el edificio fue seriamente dañado, destruyéndose los altares y desconociéndose lo que pudo suceder a las pinturas y tallas que los adornaban, pues no quedó “ni rastro de la ornamentación interna, ni aun el enlosado. Solo se ven las paredes oscuras”¹³¹ y sin que haya quedado ningún documento gráfico ni referencia a cómo era su interior. Recientemente, el templo ha sido totalmente reconstruido.

Por último, y para cerrar el estudio de las obras realizadas por Zorrilla durante los años que vivió en Madrid, debemos recoger tres trabajos, cuya cronología no podemos precisar, en dos casos por no haberse conservado y no disponer de documentación que permita fecharlos y, el tercero, por tratarse de un dibujo que no sabemos si es boceto preparatorio para una pintura o para una estampa.

EL DUQUE DE ABRANTES

El 20 de marzo de 1748 Manuela Tagle, la viuda de Francisco Zorrilla, firmaba una escritura de donación de los bienes que habían quedado en el taller de su marido a favor del discípulo de éste, Manuel Martínez Barranco. Entre los distintos objetos, materiales y obras artísticas objetos de la cesión, encontramos los siguientes:

“una lámina de chapa, y en ella el retrato del duque de Abrantes, y otro borroncillo del mismo”¹³².

Lamentablemente, no hemos podido localizar dicho retrato, pues las pinturas y estampas que conocemos del duque de Abrantes corresponden a fechas posteriores a las que nos interesan; puestos en contacto con la familia, nos han indicado no disponer de ninguna pintura o estampa que reproduzca el retrato de sus antepasados, ni referencia documental a las mismas, y tampoco se han localizado en la catedral de Cuenca ni en sus museos o archivos, donde acudimos al ser uno de los duques obispo de esa ciudad.

Además, las referencias de que disponemos sobre el trabajo realizado por Zorrilla son poco específicas, incluso no podemos asegurar que se tratase de una

¹³¹ BAUSA ARROYO, José María: *Op.cit.*, 84.

¹³² A.H.P.Lo.: Protocolo 4018 (Manuel Romo Díez).

pintura sobre cobre (u hojalata, que también las hubo en la época, si bien son mucho menos frecuentes) o de que se tratase de una lámina para estampar. En cualquier caso, lo lógico hubiese sido que hubiese quedado en poder del duque de Abrantes, como comitente de la misma o del grabador, pero no de la persona que realizó el dibujo preparatorio. Otro problema que se nos plantea es determinar la identidad del retratado ya que la cronología nos permite elegir entre:

Agustín de Lancáster Padilla¹³³, II duque de Abrantes, natural de Lisboa, donde nació el 12 de diciembre de 1639, casado con Juana Noroña y Silva, hija del duque de Linares. El 27 de febrero de 1720 la *Gazeta de Madrid* recogía la noticia de su muerte¹³⁴, oficiando la oración fúnebre por el alma del difunto el predicador del Rey, el agustino fray Francisco Antonio de Gante, en la iglesia del convento de San Felipe el Real, dedicándosela a su heredero, el obispo electo de Málaga Juan Lancáster¹³⁵.

Juan Manuel José de Lancáster y Noroña (III duque), hijo del anterior; obispo de Cuenca, capellán mayor y limosnero del rey, así como Patriarca de las Indias Occidentales, fallecido el 1 de noviembre de 1733.

Juan de Carvajal y Lancáster (IV duque), hijo de Bernardino de Carvajal y María Josefa de Lancáster y Noroña, sobrino por tanto del obispo de Cuenca, fallecido en 1747¹³⁶, dos de cuyos hermanos estuvieron relacionados con ambientes en los que se movía nuestro pintor: Nicolás de Carvajal y Lancáster, en cuyo palacio se estableció una “asamblea de amantes del Buen Gusto”, que se ha visto como un precedente de la Academia¹³⁷, y José de Carvajal y Lancáster, miembro de la Junta general de Comercio y Moneda, encargada de supervisar el trabajo de las Casas de la Moneda¹³⁸.

En nuestra opinión y con toda la prudencia que exige no disponer ni de las obras realizadas por Zorrilla ni de la documentación precisa que confirme nuestro criterio, pensamos que lo más probable es que el borrón y la lámina reprodujeran el

¹³³ La grafía del apellido a veces deriva a Alencaster o Alencastre.

¹³⁴ *Gazeta de Madrid*, 27 de febrero de 1720, 36. Sólo dice del difunto que murió “a la edad de 83 años”.

¹³⁵ GANTE, Francisco Antonio: *Oración fúnebre en las honras, que la más debida gratitud de la Religión de S. Agustín, celebrò en el Real Convento de San Phelipe, à su muy devoto Hermano, y Bienhechor el Excelentísimo Señor Don Agustín de Lencaster, Duque de Abrantes, Marquès de Valdefuentes, y Comendador Mayor del Orden de Santiago, en el Reyno de Portugal.* s/e y s/f, la primera aprobación de 21 de marzo de 1720.

¹³⁶ GIL BECERRA, fray Benito: *Ave María. Paraíso de oraciones sagradas.* José Giralt, Barcelona 1739, s/f. La obra está dedicada a Juan de Carvajal Lancáster, IV duque de Abrantes, sin que podamos resistirnos a recoger la siguiente cita: “La nobleza es accidente estimable, pero es accidente: y puede calificarse sin substancia, quando no se funda en lo heroyco de las obras. Quando sola subsiste, no es blason, sino lunar”.

¹³⁷ URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1987a): *Op.cit.*, 119.

¹³⁸ A.H.N.: Fondos contemporáneos. Legajo 7353-2.

retrato del III duque, Juan Manuel José de Lancáster y Noroña y que fueran realizadas con motivo de su nombramiento como Patriarca de las Indias.

En 1717 había sido presentado por Felipe V para cubrir la sede vacante del obispado de Málaga pero, sin que sepamos la causa, el nombramiento no fue aceptado por la Santa Sede. En 1720, a la muerte de su padre, heredó el ducado de Abrantes y un año más tarde, el 25 de marzo de 1721, fue nombrado obispo de Cuenca¹³⁹. El día 4 de septiembre, el marqués de Grimaldi le comunica que “ha mandado su magestad decir à V.E. no viene en que para la función de su consagración se ponga banco en la iglesia de San Lorenzo, en contravención de el statuto dispuesto por su fundador, porque està su Magestad en ánimo de observar ahora, y en adelante, todo lo prevenido y ordenado por el Fundador, sin dispensar nada en contrario, en quantas funciones puedan ofrecerse”¹⁴⁰. La ceremonia tuvo lugar el domingo 7 de septiembre de 1721 en la basílica de San Lorenzo del Escorial, ante los monarcas, oficiándola el arzobispo de Toledo, con la asistencia de los obispos de Ávila y Sión¹⁴¹.

No obstante su nombramiento, quizá por tener que seguir ocupándose de sus negocios familiares, no dejó de relacionarse con la Corte, lo que justifica su presencia en Madrid el 24 de enero de 1727, cuando celebró el matrimonio de Juan Manuel Álvarez de Toledo y Petronila Vicente Borja¹⁴².

El duque de Saint-Simon nos dejó de él una descripción dudosa, pues si bien elogia sus virtudes morales, parece cuestionar su inteligencia, al afirmar que “tiene escaso talento, una gran piedad ... no se mete en nada, y es buena persona y hombre honrado”¹⁴³, aunque preferimos pensar que no era torpe sino prudente, pues dudamos mucho que un hombre de cortas luces hubiese alcanzado tantos títulos como él tuvo, ya que al obispado de Cuenca vino a sumarse que el 22 de septiembre de 1733 fue nombrado Patriarca de las Indias, así como capellán y limosnero del Rey.

El 29 de agosto y el 1 de septiembre de 1733 el obispo de Cuenca envió sendos escritos a don José Patiño, diciéndole “me faltan voces para darle gracias de la honra que me haze” y comunicándole los problemas de abandonar el obispado, porque las normas establecían que sólo podía estar tres meses al año fuera de él, ofreciendo unir los tres meses de ese año y los tres del siguiente, periodo que pudiera “ser lo bastante para el desempeño de su tarea”; dentro de la carpeta que contiene el escrito aparece la nota que le pasaron al Rey, dándole a elegir entre pedir al Papa la

¹³⁹ *Gazeta de Madrid*, 25 de marzo de 1721, 48.

¹⁴⁰ A.P.: Expedientes personales 7/17.

¹⁴¹ *Gazeta de Madrid*, 9 de septiembre de 1721, 142.

¹⁴² A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de matrimonios 1721-1731*, 191.

¹⁴³ SAINT-SIMON, duque de: *Cuadro de la Corte de España en 1722*. Archivos Olózaga, Madrid 1933, 62.

dispensa de residencia, o que se permitiera al Obispo decir “en su Diócesis la honrra que ha merecido de Vuestra Majestad y que por ella viene a la Corte”; el Rey optó por pedir la dispensa y el 6 de septiembre se fecha un escrito, en San Ildefonso, dirigido al marqués de la Compuesta indicando que “el Rey ha venido en nombrar al obispo de Cuenca para el empleo de Patriarca de las Indias, en la forma que lo tenía el cardenal Borja, y al mismo tiempo a resuelto su Majestad se escriba à Roma en la forma que fuere estilo, pidiendo la dispensación de residencia en su obispado por sólo tres años”¹⁴⁴.

La noticia del nombramiento le fue comunicada al Obispo por José Patiño el día 11 y, a día siguiente, le contestó diciendo que ha “determinado salir de esta Ciudad para esa Corte a medio de esta semana, y me a sido preciso tomar estos tres, o quatro días, para las disposiciones de mi partida”¹⁴⁵, celebrándose la ceremonia por la que juraba su cargo el 22 de septiembre de 1733¹⁴⁶.

Sin embargo, poco tiempo pudo ejercerlo, pues encontrándose junto al monarca en El Escorial cayó enfermo, lo que le llevó a dictar sus últimas voluntades el 30 de octubre de 1733, nombrando como testamentarias a sus hermanas Ana Agustina de Santa Teresa (priora del real monasterio de la Encarnación de Madrid)¹⁴⁷ y Manuela Francisca de la Concepción (carmelita descalza, marquesa de Santa Cruz), a sus sobrinos Juan Carvajal Lancáster (duque de Linares y sucesor en el ducado de Abrantes), José Carvajal Lancáster (oidor de la real chancillería de Valladolid), Alberto e Isidro Carvajal Lancáster (canónigos de la catedral de Cuenca)¹⁴⁸, fray José Bravo Guzmán (religioso dominico en el convento madrileño de Nuestra Señora de Atocha), Manuel Rubio Salinas (capellán de honor del Rey) y al provisor Ventura Santelices Romero. Declaró como heredera de sus bienes a su alma y falleció el 1 de noviembre de 1733¹⁴⁹, siendo enterrado al día siguiente en el monasterio de la Encarnación de Madrid¹⁵⁰.

Nuestra opinión de que era él el destinatario de los trabajos realizados por Zorrilla se apoya en que su nombramiento como obispo de Cuenca coincide con la

¹⁴⁴ A.P.: Expedientes personales 7/17. El último escrito no está firmado.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ *Gazeta de Madrid*, 22 de septiembre de 1733, 156.

¹⁴⁷ ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (*Hijos*): *Op.cit.*, 376-377. Nos informa de que Ana Agustina de Santa Teresa “gastó mucho en el adorno de la cassa”, falleciendo en el citado monasterio el 31 de agosto de 1745, a la edad de 85 años.

¹⁴⁸ Isidro Carvajal y Lancáster fue obispo de Cuenca entre 1760 y 1771, fundando en esa ciudad el oratorio de San Felipe Neri.

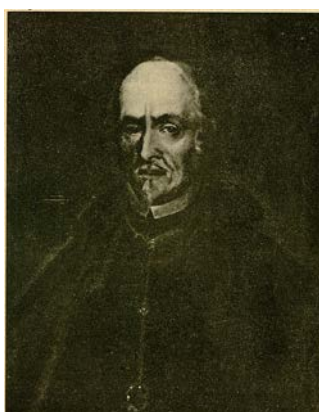
¹⁴⁹ A.D.M.: Parroquia de San Martín. *Libro de difuntos 1731-1737*, 150v.

¹⁵⁰ El día 3 la *Gazeta de Madrid* se hacía eco del fallecimiento del “señor Don Juan de Alencastre, Duque de Abrantes, Obispo de Cuenca, y Patriarcha de las Indias, estando sirviendo con mucha aprobacion en estos Empleos” (*Gazeta de Madrid*, 3 de noviembre de 1733, 180). Tampoco se conserva entre los fondos del citado monasterio ninguna pintura o estampa con su retrato, según nos han informado los responsables del Patrimonio Nacional.

estancia en esa ciudad de Manuel de Cosa, tallador de esa Casa de la Moneda entre 1719 y abril de 1728¹⁵¹ quien, quizá, pudo realizar algún grabado para el obispo; de hecho, tenemos documentado que el 10 de marzo de 1732, Manuel de Cosa, que ya era tallador de las Casas de la Moneda de Madrid, otorgó una carta de pago a favor del duque de Abrantes y obispo de Cuenca aunque, lamentablemente, el documento no indica el concepto del pago¹⁵².

Pensamos que el borrón fue realizado por Zorrilla entre septiembre y diciembre de 1733, para conmemorar su nombramiento como Patriarca de las Indias y que, mientras se estaba ejecutando la plancha que debía darlo a la stampa, tuvo lugar su muerte, impidiendo con ello su conclusión, lo que podría justificar que hubiese quedado en poder del pintor.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA



Don Pedro Calderón de la Barca (Francisco Zorrilla)

Óleo sobre lienzo (62 x 48 cm.), firmado al dorso por Francisco Zorrilla; la última noticia que se tiene de la pintura es que se encontraba en la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, en la madrileña calle de San Bernardo, habiendo desaparecido tras el incendio del templo en julio de 1936.

En la biografía del pintor Juan de Alfaro (1640-1680)¹⁵³ que Antonio Palomino incluyó en *El parnaso español pintoresco laureado*, afirmaba que dicho artista, tras una corta estancia formándose en la Corte “en la escuela de Velázquez”, con menos de 20 años regresó a Córdoba y tras contraer matrimonio con Isabel de

¹⁵¹ Salvo el periodo de tiempo, en 1724, en que se desplazó a Segovia para trabajar junto a su hermano Diego.

¹⁵² A.H.P.: Protocolo 15694 (José Jiménez San Martín), 9.

¹⁵³ PALOMINO Y VELASCO, Antonio: *Op.cit.*, III, 364-372.

Heredia, volvió a Madrid, haciendo “en este tiempo el retrato del aquel Fénix español Don Pedro Calderón de la Barca, que está hoy colocado en su sepulcro en la parroquial de San Salvador, como entramos a mano izquierda”¹⁵⁴; tras haber enviudado en 1675, regresó nuevamente a Córdoba, por lo que el cuadro tendría que haberse realizado, aproximadamente, entre 1665 y 1675.

La atribución es admitida, sin reservas, por Ponz quien, al recoger la parroquia de San Salvador, escribió que “a los pies de esta Iglesia está el sepulcro de Don Pedro Calderón de la Barca, con su retrato encima de la lápida, pintado por Don Juan de Alfaro”¹⁵⁵.

Recogida, y ampliada, la noticia por Ceán Bermúdez, indica que Alfaro, tras un tiempo dedicado a la administración de rentas en diferentes partidos, “se restituyó a Madrid, á casa del regidor don Pedro de Arce, aficionado á las ciencias y á las bellas artes. Pagóle el hospedage con los retratos de este caballero, de su muger y de algunos poetas y escritores que concurrían a su casa, y con varios quadros que le pintó, copias y originales, incluso el retrato de don Pedro Calderón de la Barca, que se colocó sobre su sepulcro en la parroquia de san Salvador de Madrid”¹⁵⁶, siendo así citado en otras descripciones del templo, incluso en las más recientes¹⁵⁷.

La figura del dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca es de sobra conocida por todos, por lo que no consideramos oportuno trazar aquí su biografía; únicamente, por razones que vienen al caso, diremos que había nacido en Madrid en el seno de una distinguida familia, siendo bautizado en la iglesia de San Martín el 14 de febrero del año 1600; por decreto de 3 de julio de 1636 obtuvo el hábito de Santiago y, con 51 años de edad, se ordenó sacerdote, siendo admitido el 20 de mayo de 1663 en la congregación de presbíteros naturales de Madrid del apóstol san Pedro, de la que fue su capellán mayor, falleciendo en Madrid el 25 de mayo de 1681.

“Llevaron su cadáver sacerdotes hijos de Madrid (el lunes 26 á las once de la mañana), asistiendo la música de la real capilla á la vigilia y misa, entrándole luego los capellanes mayores que habian sido á la bóveda propia que tenia a los pies de la iglesia (en la capilla de San José¹⁵⁸, patronato de los Guevaras). El dia 2 de junio la congregacion de Naturales le hizo las honras en la misma iglesia, concurriendo mucha nobleza, parientes y testamentarios del difunto”¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Ibidem, 368.

¹⁵⁵ PONZ, Antonio: *Op.cit.*, V, 142-143.

¹⁵⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (*Diccionario*): *Op.cit.*, I, 14-15.

¹⁵⁷ CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Op.cit.*, 282; *Catálogo de la exposición “El arte en la época de Calderón”*. Ministerio de Cultura, Madrid 1981, 35; ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José: “Velázquez y Calderón, dos vidas paralelas en la Corte de Felipe IV”. ALCALÁ-ZAMORA, José y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord): *Op.cit.* 27; FUERTES GARCÍA, Miguel A.: *Las primitivas iglesias de Madrid*. La librería, Madrid 2004, 101.

¹⁵⁸ La capilla de San José era propiedad de la familia materna de Calderón, y en ella estaban enterrados sus padres y hermanos (FUERTES GARCÍA, Miguel A.: *Op.cit.*, 98).

¹⁵⁹ CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Op.cit.*, 282.

En su testamento, Calderón había nombrado como heredera de sus bienes a la congregación de presbíteros naturales de Madrid que, agradecida a su benefactor, labró a sus expensas un magnífico sepulcro de “marmoles negros ... y tiene en lo alto el retrato del poeta, de tres cuartas, pintado al óleo”, que se situó a los pies de la iglesia, en el lado del Evangelio¹⁶⁰, así como una lápida laudatoria y otra con el siguiente rótulo: “La venerable congregacion de sacerdotes naturales de esta villa, puso aquí esta inscripción con permiso de D. Diego Ladron de Guevara, caballero de la orden de Calatrava, patrono de esta capilla, 1682”¹⁶¹.



Iglesia de San Salvador, Madrid (Teixeira, 1656)

En 1840 el Ayuntamiento planteó la demolición de la iglesia de San Salvador, con la excusa del mal estado de la torre, aunque lo que se buscaba era la alineación de la calle Mayor; a pesar de la oposición de la congregación de San Eloy, que reunía a los plateros madrileños, el templo fue derribado en 1842 y comenzó el peregrinar de los restos de Calderón ¡qué drama hubiera él escrito de haber sabido lo que iba a pasar con ellos!.

Cuando se decidió el derribo de la iglesia, se depositaron provisionalmente en la iglesia de las Calatravas el 12 de junio de 1840, de donde fueron trasladados al cementerio de San Nicolás “el domingo 18 de abril de 1841, habiéndose costeados los gastos por medio de una suscripción abierta entre los vecinos de Madrid”¹⁶².

Dicho cementerio, situado junto a la puerta de Atocha, era propiedad de las iglesias de San Nicolás, San Salvador y del Hospital de la Pasión; había sido fundado en 1825 y reformado en 1839, y allí, en la capilla situada en medio del primer patio, además de los restos, también fue llevado el sepulcro, y el retrato, de Calderón¹⁶³. Pero tampoco ahora se respetó el epitafio de la lápida sepulcral, “*R.I.P.*”, pues no se le dejó reposar en paz.

¹⁶⁰ Ibidem, 284.

¹⁶¹ Ibidem, 285.

¹⁶² MONLAU, Pedro Felipe: *Op.cit.*, 385

¹⁶³ CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Op.cit.*, 284.

El 31 de mayo de 1869 se dispuso una comisión para inaugurar el Panteón Nacional que se había creado por ley de 6 de noviembre de 1837 en el convento de San Francisco el Grande y, entre otras personalidades que se consideró dignas de ocuparlo, estaba Calderón de la Barca; por ello, se procedió a su exhumación y traslado al depósito creado en la iglesia de Atocha y el 20 de junio se formó la comitiva que debía llevar “a los elegidos” al Panteón, en la que el féretro del dramaturgo iba en séptimo lugar:

“7.º Carro de Calderón de la Barca, con corona de laurel y los lemas: *La Vida es sueño*, *El Alcalde de Zalamea*, *A secreto agravio ... Casa con dos puertas*, *La Dama duente*, y la leyenda:

“Acudamos á lo eterno,
Que es la fama vividora,
Donde ni duermen las dichas,
Ni las grandezas reposan”

(CALDERON):

tirado por cuatro yeguas, con rendaje y penachos azul y blanco. *Trofeo*: la mejor edición de las obras de Calderon, impresa en el extranjero. *Comitiva*: Escosura, ilustrador del Teatro escogido de Calderon, Presbíteros naturales de Madrid, Claustro de profesores de la Escuela Nacional de música, Artistas dramáticos, Escritores dramáticos, Comision del Ayuntamiento de Madrid”¹⁶⁴.

Premonitorios fueron los versos que aparecían en el carro de Calderón pues, en efecto, no dejaron reposar las grandezas de sus cenizas, y tan sólo cinco años después,

“Por capricho, no sabemos de quién, cuya voluntad se consideró superior á la de dos Cortes Constituyentes, una Regencia, la sancion de los poderes públicos y un acta firmada por todos los cuerpos más altos del Estado, en 1874 se acordó devolver á la sacramental de San Nicolás ... los restos de Calderon: el 13 de Octubre, que fué martes, estalló en Madrid la primera tempestad de otoño y al amanecer cayó sobre el Panteon un rayo, como prólogo de la terrible tormenta acompañada de un aguacero tal, que convirtió el Manzanáres en un brazo de mar. Ese día, y el momento en que más agua caía, fué el elegido para volver los restos de Calderon al corral de San Nicolas”¹⁶⁵.

Quizá previendo el cierre del cementerio¹⁶⁶, la congregación de presbíteros recuperó los restos y el sepulcro, trasladándolos en 1880 a la iglesia de su hospital en la calle de la Torrecilla del Leal y, en 1902, a la capilla del hospital de la Princesa hasta la conclusión de las obras de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores en la calle de San Bernardo¹⁶⁷. Allí, a causa del incendio producido el 20 de julio de 1936, desaparecieron los restos de Calderón, y el cuadro de su retrato, salvo que sea cierta

¹⁶⁴ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Op.cit.*, 445.

¹⁶⁵ Ibidem, 449.

¹⁶⁶ Fue clausurado el 1 de septiembre de 1884 y, finalmente, demolido en 1912.

¹⁶⁷ MONTOLIÚ, Pedro y MONTOLIÚ CAMPS, Pedro: *Madrid, villa y corte: calles y plazas II*. Sílex, Madrid 2002, 105.

la leyenda de que, para evitar su profanación, habían sido previamente escondidos ... no sabemos dónde.

Entendemos que, lógicamente, pueda parecer extraño que hayamos tratado con detalle un cuadro de Juan de Alfaro, pintor cordobés que falleció en noviembre de 1680, cuando nuestro pintor contaba poco más de un año. Ello es así porque, aunque no dudamos de que fuese de su mano el cuadro que la congregación de presbíteros de San Pedro dispuso en el sepulcro de Calderón en 1682, el que había en 1860 en el cementerio de San Nicolás había sido realizado por Francisco Zorrilla, cuya imagen abre el presente capítulo.

En 1840, ante el estado de ruina que presentaba la iglesia de San Salvador, y para evitar que las cenizas del dramaturgo se extraviasen “los señores Don Joaquín Marracci y Soto, don Antonio de Iza Zamácola, y don Francisco Perez concibieron entónces el patriótico pensamiento de trasladar á otra parte los despojos mortales” que, como indicamos, fueron exhumados el 12 de junio de ese año, depositándose en la iglesia de las Calatravas hasta que estuvo preparado su sepulcro en la sacramental de San Nicolás, de la que los tres eran mayordomos, publicando en ese mismo año el segundo de los citados, una biografía de Calderón, donde describe el monumento funerario costeadado por la Congregación de presbíteros, así como las inscripciones de la lápida, añadiendo que había

“sobre ella un retrato original, al oleo, de CALDERON DE LA BARCA, firmado por el autor Francisco Zorrilla, de unas tres cuartas de alto”¹⁶⁸.

La noticia fue recogida por Juan Eugenio Hartzenbusch, en cuya edición de las *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, trazaba la biografía del dramaturgo, añadiendo la noticia del traslado de sus restos al cementerio de San Nicolás¹⁶⁹ y, en 1860, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado publicó un *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, donde incluye, además de una biografía de Calderón, una relación de los retratos de él conocidos, comenzando por un

“cuadro pintado al óleo por don Juan de Alfaro, pintor de Cámara de Carlos II. Existía en San Salvador de esta corte, sobre la sepultura del poeta, y ahora ocupa igual puesto en el Campo santo de la Sacramental de San Nicolás. A don Juan de Alfaro atribuye este cuadro Baena; sin embargo, está firmado por Francisco Zorrilla”¹⁷⁰.

La autoría de Zorrilla también fue recogida en la revista *Alrededor del mundo*, en cuyo número del 6 de marzo de 1903 se publicó la pregunta planteada por

¹⁶⁸ IZA ZAMACOLA, Antonio: *Biografía de don Pedro Calderón de la Barca*. Imprenta de Boix, Madrid 1840, 7.

¹⁶⁹ HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Biblioteca de Autores Españoles. Rivadeneyra, Madrid 1851, 34.

¹⁷⁰ BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto: *Op.cit.*

un lector a la redacción sobre cuál era el verdadero retrato de Calderón, entre los muchos que circulaban, siendo la respuesta dada algo farragosa pues indican que Alfaro hizo un retrato del gran dramaturgo “que es propiedad de la *Congregación de presbíteros naturales de Madrid*, y que, aunque está firmado por *Francisco Zorrilla*, su autor no es otro que D. Juan de Alfaro, según asegura Alvarez Baena”¹⁷¹.

En 1918, Enrique Romero de Torres, publicó un estudio¹⁷² donde ponía en duda que el retrato conservado en la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, en la madrileña calle de San Bernardo, fuera el realizado por Juan de Alfaro. Afortunadamente, él pudo ver, estudiar, medir y fotografiar la pintura, por lo que gracias a su rigor, hemos podido incorporar su imagen a nuestro trabajo y utilizar los valiosísimos datos que encontró en su anverso.

En su texto, Romero de Torres daba a conocer que el cuadro medía 62x48 cm., lo que coincide con los tres cuartos de vara citados por todos los cronistas que recogen la pintura. Asimismo, al estudiar el reverso del lienzo se encontró con una inscripción, realizada con caracteres al óleo que indicaba lo siguiente:

“D. Fran^{co} Vicente, que restauró este retrato en 1862, certifica: que en el lienzo de la anterior forración existía la siguiente nota: =D. Pedro Kavitz, habiendo restaurado este retrato de D. Pedro Calderón de la Barca, certifico que debajo de este lienzo está la firma del autor que lo pintó. Madrid, 16 de Julio de 1810.=PK= y que la firma a que este se refiere es la de Fran^{co} Zariñena (discipulo de Rivalta). Madrid, 24 de octubre de 1862. Fran^{co} Vicente”¹⁷³.

Es decir, en 1810, cuando el sepulcro no había sufrido todavía ningún traslado, y se encontraba en la iglesia de San Salvador, el cuadro fue restaurado por Pedro Kavitz, encontrando la firma de su autor. Posteriormente, en 1862, cuando ya se encontraba en la sacramental de San Nicolás, fue sometido a una nueva restauración, esta vez por Francisco Vicente, quien debía de ser una persona sumamente meticulosa, pues sabiendo que, al forrar el lienzo, se perdería la información anterior, escribió la inscripción, si bien confundió la firma que, como indica Romero de Torres, estaría “escrita probablemente en abreviatura al dorso del lienzo, o sólo con las iniciales F.Z., como se ve en algunos cuadros antiguos”¹⁷⁴, atribuyendo la pintura a Francisco Zariñena.

Lógicamente Romero de Torres se cuestiona de quién podía ser la firma, encontrando sólo dos autores: el citado Francisco Zariñena, que no pudo ser el autor del retrato pues había fallecido en 1624, fecha en la que Calderón sólo tenía 24 años,

¹⁷¹ *Alrededor del mundo* n° 196 (6 de marzo de 1903), 160.

¹⁷² ROMERO DE TORRES, Enrique: *El retrato de don Pedro Calderón de la Barca*. Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid 1918.

¹⁷³ *Ibidem*, 6.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 8.

mientras que en el retrato se le representa de avanzada edad¹⁷⁵. La segunda posibilidad que se plantea es que las iniciales “F.Z.” correspondieran a Francisco de Zurbarán, estante en Madrid entre 1658 y 1664, descartándola porque las técnicas pictóricas eran muy diferentes. Por ello, y al no conocer más pintores a quien pudiera corresponder la firma, concluye que la nota “carece de fundamento”¹⁷⁶.

Duda que la obra fuera de Alfaro porque, habiendo muerto en 1680, difícilmente pudo realizar el encargo de la Congregación, que tuvo que ejecutarse entre el 26 de agosto de 1682 y el 26 de marzo de 1683, pues en la primera fecha la Congregación había acordado poner un retrato de Calderón en el sepulcro, con un epitafio sobre mármol y, en la junta del 26 de marzo, se informaba que ya estaba hecho, que “se había executado esculpiéndole en marmoles con letras de oro y su retrato muy parecido”¹⁷⁷, planteándose si pudo hacerlo Claudio Coello, que fue el encargado de tasar las pinturas de Calderón, aunque cuestiones estilísticas le llevan también a descartar esta autoría.

No considera posible que la obra del sepulcro fuera de Alfaro, al no encontrar relación con otras pinturas por él realizadas; tampoco que se hubiese utilizado para el sepulcro un retrato realizado en vida de Calderón y que éste tuviese en su poder, pues en su testamentaría no aparece ninguno. Su opinión es que el cuadro encargado por la Congregación fue realizado después de la muerte del poeta por un pintor desconocido, tomando como modelo el grabado que Pedro Villafranca había realizado en 1676 y que figura en la edición de los *Autos sacramentales* o, quizá, copiándolo, de algún retrato de Alfaro que estuviese en colección particular.

Tras llegar a esta conclusión, establece una comparación entre los distintos retratos por él conocidos: el existente en la Biblioteca Nacional¹⁷⁸, quizá procedente de la colección real y el de la colección del barón de la Vega de Hoz (adquirido en Córdoba) y que es casi una réplica del anterior, incluso por la similitud de las medidas (83x61 cm. en el primer caso, y 86x64 en el segundo), ambos superiores al que nos ocupa, pues si aquí hablamos de una vara por tres cuartos, el lienzo que había en el sepulcro de Calderón medía, aproximadamente tres cuartos de vara de alto y media de ancho. Asimismo, hace una recopilación de las diferentes estampas conocidas¹⁷⁹, afirmando que todas “parecen copiadas de un mismo retrato, por la

¹⁷⁵ Ibidem, 6. También descarta que pudieran ser obra de sus hijos, pues Cristóbal y Juan Zariñena murieron en 1622 y 1634, respectivamente y en esas fechas Calderón todavía no se había ordenado sacerdote, que es como se le ha retratado.

¹⁷⁶ Ibidem, 9.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Pudo verse en la exposición celebrada con motivo del III centenario de la muerte del poeta. *Catálogo (1981) Op.cit.*

¹⁷⁹ Aparte del citado de Villafranca (1676), recoge los realizados por Ethenhard, Fossman (1682), G. Valk (según el dibujo de Bernardo García, 1718-1719), Brandi (según el dibujo de Ximeno), un aguafuerte de José María Galván y varias litografías con el facsímil de la firma, ya realizadas en el siglo XIX.

semejanza que guardan entre sí, diferenciándose sólo en que están ejecutadas con más o menos pericia por sus respectivos autores; pero la mayoría de ellas se hallan inspiradas en el lienzo que se guarda en la Congregación de Sacerdotes Venerables, que hasta ahora ha venido creyéndose original de Alfaro”¹⁸⁰.

Es decir, según los datos anteriores, el lienzo que adornaba el sepulcro de Calderón fue realizado por un pintor, que lo firmó en el reverso y que basó su composición o en el grabado de Villafranca o en un retrato realizado por Alfaro que estuviese en colección particular (y que quizá fuera el citado por Palomino). Comparando la pintura propiedad de la Congregación con las otras dos conocidas, dice que en estas últimas aparece representado con mayor edad, más enjuto y con la mirada más apagada, estando pintadas con dureza “propio de un pintor de segundo orden”, si bien se lamenta que el cuadro de la Congregación, aparte de haber sido forrado, presentaba “torpes repintes en la frente del poeta, en las ropas y en el fondo, hechas por inhábiles restauradores, que maltrataron esta hermosa obra pictórica”¹⁸¹.

Los datos facilitados por Romero de Torres se han recogido en un estudio posterior¹⁸², cuando ya había desaparecido el cuadro de la Congregación, y en el que se descarta que Alfaro fuera el autor de los lienzos existentes en la Biblioteca Nacional y en la colección de la Vega de Hoz, pues la técnica no coincide con la empleada por este pintor. Asimismo, estudia el retrato de Calderón del museo Lázaro Galdiano (81,5x62 cm.), cuya composición es muy diferente a las anteriores, así como la forma en que está representado el poeta, más joven que en las restantes y con un libro en la mano, obra que considera plenamente del siglo XVIII, y que la ficha museográfica actual descarta que se trate del retrato de dramaturgo, titulado a la obra como *Retrato de un clérigo*:



Retrato de un clérigo (M. Lázaro Galdiano)

¹⁸⁰ ROMERO DE TORRES, Enrique: *Op.cit.*, 14.

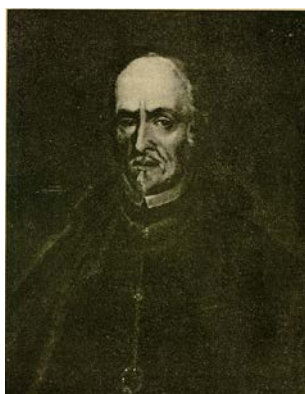
¹⁸¹ *Ibidem*, 6.

¹⁸² PALENCIA CEREZO, José María: “El retrato de Calderón por Alfaro: propósito y conclusión”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 140 (2001), 9-14.

Efectivamente, nada tiene que ver esta pintura con las que mostramos a continuación y que corresponden al retrato de Calderón, fruto del buril de Pedro Villafranca, de los pinceles de Francisco Zorrilla y de un autor anónimo:



Grabado de Villafranca



*Congregación de presbíteros
Don Pedro Calderón de la Barca*



Biblioteca Nacional

En nuestra opinión, a la muerte de Calderón la congregación de presbíteros de San Pedro encargó su retrato y lo colocó en su sepulcro entre 1682 y 1683; obviamente, no pudo hacerlo nuestro pintor, que esos momentos no contaba más que tres o cuatro años, pero en algún momento el cuadro fue sustituido por otro, éste sí realizado por Zorrilla, sin que sepamos cuándo ni por qué. Hartzenbusch recoge “una tentativa para robar su retrato: arrancado de su lugar en un momento en que estaba sola la iglesia, la diligencia de los dependientes de ella estorbó que se pudiese sacar el hurto, y el ladrón hubo de huir, abandonando la presa”¹⁸³, por lo que bien pudiera ser que el lienzo se hubiese deteriorado, justificando su sustitución. Ahora bien ¿cuándo tuvo lugar este suceso?. Si, como parece desprenderse de su relato, ocurrió poco antes del derribo de la iglesia de San Salvador, no podrían haber encargado uno nuevo a Zorrilla, porque hacía casi un siglo que el pintor había fallecido pero, quizá, el hecho por él narrado hubiese sucedido antes.

Lo que resulta evidente es que el Antonio Iza, mayordomo del cementerio de San Nicolás, al haberse encargado del traslado del sepulcro, tuvo la ocasión de poder tener el cuadro con el retrato de Calderón entre sus manos, lo que le permitió sin duda detectar la firma de Francisco Zorrilla que había en el reverso, informándonos de ello en la descripción que publicó el mismo año de su traslado, con lo que la atribución a nuestro pintor nos parece incuestionable.

¹⁸³ HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: *Op.cit.*, xxxv.

Por desgracia, no hemos podido consultar el archivo de la Congregación de presbíteros naturales de Madrid¹⁸⁴, donde quizá hubiésemos localizado alguna noticia sobre las razones que llevaron, y cuándo se produjo, a la sustitución del lienzo, lo que hubiese dado algo de luz a la confusión reinante sobre el retrato de Calderón que adornaba su sepulcro.

Siguiendo a los cronistas y a los técnicos que lo restauraron a principios del siglo XIX, estamos convencidos de que su autor fue Francisco Zorrilla quien, en efecto, parece seguir el modelo de la stampa de Villafranca, tanto por la edad en la que ha representado a Calderón, como por mostrarle con los ropajes de presbítero, únicamente adornados con una cadena de la que cuelga la venera de la orden de Santiago, así como que la cruz de la Orden sobre la capa sea prácticamente invisible, al contrario de lo que sucede en el lienzo de la Biblioteca Nacional, donde es mucho más evidente.

Pero, en cuanto al rostro del efigiado, pensamos que pudo pintarlo guiándose por los versos con los que el propio Calderón se autorretrató:

“... Preñada tengo la frente
sin llegar el parto nunca
teniendo dolores todos
los crecientes de la luna.
En la sien izquierda tengo
cierta descalabrada;
que al encaje de unos celos
vino pegada esta punta.
Las cejas van luégo, á quien
desaliñadas arrugas
de un capote mal doblado
suelen tener cecijuntas.
No me hallan los ojos todos,
si atentos no me los buscan;
que allá en dos cuencas, si lloran
uno es Huécar y otro es Júcar.
A ellos suben los bigotes
por el tronco hasta la altura;
cuervos que los he criado
y sacármelos procuran.
Pálido tengo el color,
la tez macilenta y mustia,
desde que me aconteció

¹⁸⁴ Queremos recordar, in memoriam, al padre Ángel Fontcuberta, miembro de la Congregación, quien se había ofrecido a abrirnos el archivo para que pudiésemos consultarlo. Lamentablemente, su repentina muerte lo impidió.

el espanto de unas bubas.
 En su lugar la nariz;
 ni bien es necia ni aguda,
 mas tan callada, que ya
 ni con tabaco estornuda.
 La boca es de espuerta rota,
 que vierte por las roturas
 cuanto sabe; sólo guarda
 la herramienta de la gula ...
 ... Éste soy pintiparado,
 sin lisonja hacerme alguna;
 y si así soy á mi vista,
 ¡ay Dios! ¡cuál seré á la tuya!”¹⁸⁵

ÉXTASIS DE SAN FELIPE NERI



Éxtasis de san Felipe Neri

Dibujo (352 x 242 mm.), se conserva en el Museo Nacional del Prado (N.I. DO.5539), en la parte inferior derecha figura la inscripción “D.Antonio Zorilla” y, a los pies del Santo otras, indicando “6 reales”, “6 reales” y “8 reales”.

Según los datos que constan en la ficha museográfica, se trata de una aguada agrisada y tinta, realizada sobre papel agarbanzado y, al dorso, se añade la siguiente información “Jue Antonio / peintre à Seville / vers le milieu / du XVIIè”.

¹⁸⁵ *Poesías inéditas de don Pedro Calderón de la Barca*. Biblioteca Universal, T. LXXI, Madrid 1881, 41-42.

La obra perteneció al coleccionista francés Marcel Puech¹⁸⁶, a quien corresponden las iniciales “MP” que aparecen grabadas en el ángulo inferior izquierdo, quien donó el grueso de su colección al museo Calvet de Avignon (Francia); sin embargo, aunque no es el único dibujo de escuela española que figuraba en su colección, éste fue donado al Museo del Prado, aceptándose por orden ministerial de 7 de noviembre de 1991¹⁸⁷.

La obra se incluyó en la exposición y catálogo de las adquisiciones realizadas entre 1982 y 1995, donde por error se recoge el apellido como “Zerilla”¹⁸⁸, habiéndose subsanado en la ficha museográfica actual. El último dato que conocemos es su restauración por el taller del Museo entre el 25 de enero y el 27 de mayo de 2010.

Ni las fuentes ni la bibliografía recogen la existencia de un pintor llamado Antonio o Juan Antonio Zorrilla, pues el único “Juan Zorrilla” que encontramos es el que, a partir de los datos de Ponz, se relaciona con las pinturas del convento de trinitarios descalzos de Alcalá de Henares; como indicamos en la introducción a este trabajo, pensamos que la confusión de los nombres se debe a un error del erudito.

Por ello, y dado que la grafía de la inscripción que figura en el dibujo, atribuyéndoselo a “Don Antonio Zorrilla” parece corresponder al siglo XIX, pensamos que nuevamente se cometió un error al poner el nombre, quizá por haber leído de forma incorrecta la atribución dada en alguno de los inventarios por los que pasó ya que, por lo que se desprende de los datos que aparecen en el dibujo, por lo menos fue tasado en tres ocasiones, siendo valorado en 6, 6 y 8 reales, importes que se ajustan a otras valoraciones de dibujos que hemos encontrado en documentos de testamentarias, dotes, etc. Por lo que respecta a la información incluida en el reverso, al estar escrita en francés, suponemos que la realizaría su anterior propietario, el coleccionista Marcel Puech¹⁸⁹.

Estilísticamente, la obra presenta muchas semejanzas con lo realizado por Francisco Zorrilla, tanto en los tipos humanos de san Felipe Neri, del acólito que

¹⁸⁶ A mediados del mes de junio del año 2001 se suicidó, a la edad de 82 años.

¹⁸⁷ La prensa recogió la noticia: “Donan al Prado un dibujo de Zorrilla. Un coleccionista privado francés donará al museo del Prado el dibujo “Santo en éxtasis: San Felipe Neri o San José de Calasanz”, del pintor valenciano Antonio Zorrilla, que trabajó en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII” (ABC, 17 de enero de 1992, 48).

¹⁸⁸ *Catálogo de la exposición “Museo del Prado. Últimas adquisiciones 1982-1995”*. Museo del Prado, Madrid 1995, 155.

¹⁸⁹ En la información de que disponemos no consta que se conozca de qué forma llegó este dibujo a poder del donante; lo lógico sería pensar que lo adquiriera en el mercado anticuario, pero no podemos dejar de preguntarnos si el apellido Puech puede derivar etimológicamente de Puig o Puche y si el coleccionista quizá estuviera relacionado con los grabadores españoles a los que hemos hecho referencia en capítulos anteriores.

lo sostiene y del ángel que se encuentra en la parte superior del dibujo, como en las dos mujeres que contemplan el milagro, que cierran la composición en el ángulo inferior izquierdo, semejantes a las que nuestro pintor ha representado en varias de sus pinturas, como las de la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila o las de la cúpula de la basílica de Haro, cuyo estudio realizaremos en el próximo capítulo.

Asimismo, los modelos utilizados para los ángeles y querubines que revolotean en torno al Espíritu Santo, se ajustan a tantos otros que ya hemos visto, gordezuelos, con las pupilas marcadas y mostrándose totalmente desnudos, ajustándose también su composición a las habituales de Zorrilla, al presentar los distintos elementos que fijan la iconografía girando en torno al efigiado; por último, también es muy peculiar de nuestro pintor la elección del momento representado, que no es el habitual.

San Felipe Neri (Florencia 1515-Roma 1595) fue el fundador, en 1548, de la Confraternidad de la Santísima Trinidad para atender a los convalecientes y peregrinos que acudían a Roma; tras ordenarse sacerdote en 1551, promovió unas “reuniones, y ejercicios que recibieron el nombre de Oratorio”¹⁹⁰, Congregación reconocida oficialmente en 1572 y aprobada por Gregorio XIII a través de la bula *Copiosus in misericordia*, de 1575, con el nombre de congregación de los Oratorianos, teniendo su sede en la iglesia romana de Santa Maria in Vallicella.

Fue canonizado por Gregorio XV el 12 de marzo de 1622, junto a cuatro santos españoles: santa Teresa de Jesús, san Isidro, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.

La Congregación llegó a España a través de los dominicos, de los jesuitas y de san José de Calasanz, quien coincidió con san Felipe Neri en Roma, debiendo distinguir entre las fundaciones realizadas por la congregación del Oratorio (la más antigua es la de Valencia, en 1645), y las llamadas Escuelas de Cristo (Madrid, 1653).

El Oratorio de san Felipe Neri de Madrid, fundado en 1660, se levantaba en la plaza del Ángel, siendo escasos los datos que de él se conocen, pero del que se ha dicho que, por la insuficiencia de medios de los congregantes y haber tenido que afrontar los gastos de la construcción del edificio, las obras artísticas que lo adornaban no pudieron acometerse hasta finales del siglo XVII o ya entrado el XVIII. El edificio fue derribado por orden de Carlos III en 1769, cediéndoles a cambio la iglesia de San Francisco de Borja, casa profesa de la Compañía de

¹⁹⁰ ALBA ALARCOS, Ángel: *San Felipe Neri en el Arte español*. s/e, Alcalá de Henares 1996, 8.

Jesús, en la plazuela de los Herradores, que se abre a la calle Mayor¹⁹¹, donde permanecieron hasta finales del siglo XIX.

Por lo que respecta a la Escuela de Cristo, sabemos que su Congregación se ubicaba en el hospital de San Pedro y san Pablo, conocido como hospital de los italianos¹⁹², publicándose sus Constituciones en 1668 y en 1727, aunque el texto no indica el nombre de quienes fueron sus cofrades ni aporta información sobre si disponían de alguna capilla o altar en el citado hospital¹⁹³.

Las imágenes que conocemos muestran a san Felipe Neri, entrado en años, calvo y con barba blanca, vestido con sotana negra o con casulla, siendo tres los modelos más frecuentes: la visión que tuvo el Santo durante una de sus enfermedades, en la que la Virgen se le apareció para confortarlo; su éxtasis ante el altar, donde se le muestra levitando y su retrato (copiado de la máscara mortuoria) que en muchas ocasiones se representa con las manos al pecho, como queriéndoselo abrir y asomando por la oquedad una llama encendida.

Esta última imagen está relacionada con su visión, el día de Pentecostés de 1544¹⁹⁴ cuando, como su “corazon era sobradamente angosto, y necesitaba de alguna dilatacion, baxò del Divino, y Celestial Consistorio aquel Soberano Artífice, y divina luz de los corazones el Espíritu Santo, para encender, y visitar el corazon de Felipe”¹⁹⁵, levantándole dos costillas para que pudiera dilatarse su corazón “porque havia de recibir, como recibì, à Christo, Rey de todas las Virtudes”¹⁹⁶.

El dibujo de Zorrilla recoge esta escena pero, de forma excepcional, lo que representa es el momento previo a la apertura del pecho. En repetidas ocasiones, hemos indicado que sus pinturas son suaves, nada cruentas y, por milagroso que fuera el suceso, la visión de un pecho sangrante, no dejaría de impresionar.

En la composición vemos al Santo ante el altar donde oficiaba la Misa, sobre el que se disponen los libros litúrgicos, la cruz y un cáliz; ante la presencia del Espíritu Santo, apenas esbozado entre las figuras de los ángeles, del que emanan unos rayos que iluminan a san Felipe, éste cae desmayado, siendo

¹⁹¹ ALVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786): *Op.cit.* 172.

¹⁹² Se ubicaba en la esquina de la Carrera de San Jerónimo con la calle de los Cedaceros. El edificio fue derribado en 1885.

¹⁹³ *Constituciones de la Congregación y Escuela de Christo Señor Nuestro, fundada bajo la protección de María Santísima Sra. Nuestra y del glorioso San Felipe Neri en el hospital de los Italianos de Madrid.* Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1727.

¹⁹⁴ ECHEVERRÍA, Lamberto: *Año cristiano.* *Op.cit.*, 588.

¹⁹⁵ CRISPINO, Giuseppe: *Escuela del gran maestro de espíritu San Felipe Neri.* Bernardo Peralta, Madrid 1732, 201-202.

¹⁹⁶ *Ibidem*, 203.

sujetado por el acólito que se encuentra junto a él, ante la presencia de dos mujeres, testigos del suceso, que gesticulan admiradas por lo que está sucediendo:



Éxtasis de san Felipe Neri (detalles)

Párrafos atrás, decíamos que esta representación no es la habitual en la iconografía de san Felipe Neri, pero tampoco es excepcional, conociendo esta sanguina atribuida -con interrogantes- a Corrado Giaquinto y conservada en el Museo del Prado (DO.1189) en la que, como podemos apreciar, el asunto coincide con el del dibujo que nos ocupa aunque, en este caso, no se incluyen las mujeres que presencian el milagro, estando el dibujo prácticamente ocupado por la presencia de san Felipe, mientras que Zorrilla hace un dibujo en el que, sin restar protagonismo al Santo, la importancia dada al resto de los elementos es mayor:



Éxtasis de S.F.Neri (¿C. Giaquinto?)



Éxtasis de S.F. Neri (F.Zorrilla)

Obviamente, debemos preguntarnos los motivos por los que Zorrilla realizó este dibujo; al tratarse de un asunto puramente devocional, podría ser el boceto de un diseño para ser grabado e insertado en un texto, pues hemos localizado varias publicaciones dedicadas a san Felipe Neri editadas en la primera mitad del siglo XVIII, aunque en la mayoría no se incluye ninguna estampa, (quizá porque los ejemplares conservados nos hayan llegado incompletos) o las que se insertan no corresponden a este dibujo. También pudiera ser el boceto de

una pintura sobre lienzo, destinada tanto a un particular como para una capilla o altar.

Al repasar la nómina de personas vinculadas con Zorrilla que pudiesen tener relaciones con los Oratorianos, encontramos, por un lado, al grabador Juan Bernabé Palomino, con quien nos consta que Zorrilla había colaborado en 1724, en el dibujo para la estampa de *San Millán, Patrón de España*, y de quien conocemos otra dedicada a san Felipe Neri, en la que se le ha representado elevándose en éxtasis ante el altar¹⁹⁷, quien debió de tener una especial vinculación con los Filipenses puesto que llamó a sus mellizas Nerea Romana y Úrsula Domitila, dos de las santas veneradas en la iglesia de Santa Maria in Vallicella.

Otra posibilidad lo relaciona con Álvaro e Isidro Carvajal Lancáster, canónigos de la catedral de Cuenca durante el obispado de su tío Juan José Manuel de Lancáster y Noroña, duque de Abrantes, obispo de Cuenca y patriarca de las Indias (cuyo retrato realizado por Zorrilla aparece entre los bienes que se cedieron a Manuel Martínez Barranco), fundadores del oratorio de San Felipe Neri de aquella ciudad en 1738, quienes podrían haberle encargado una pintura para su oratorio particular o una estampa, bien con fines devocionales o para su inclusión en algún texto, por ejemplo, las Constituciones del citado oratorio.

¹⁹⁷ ALBA ALARCOS, Ángel: *Op.cit.*, 12.

PERIODO FINAL EN HARO
(1742-1747)

Como veíamos en el periodo anterior, en los últimos años que Zorrilla pasó en Madrid su producción artística descendió de forma sensible. A los problemas económicos aducidos vino a sumarse que su participación en los decorados teatrales se vio frenada tras asumir la dirección de los montajes los pintores italianos al servicio del Rey, y la incorporación al elenco de colaboradores de diversos artistas españoles de la generación posterior, cuyo estilo y agilidad seguramente serían más del agrado de aquéllos.

Además, su principal valedor ante los monjes benedictinos, fray Diego Mecoleta, había regresado al monasterio de San Millán de la Cogolla en 1737 y no parece probable que pudiese recibir más encargos del Ayuntamiento, pues si bien Pedro de Ribera todavía estaba vivo¹, llevaba un tiempo enfermo, sustituyéndole en sus obligaciones Fausto Manso y el Concejo arrastraba deudas pendientes, lo que podría dificultar la realización de nuevas empresas artísticas.

Por ello, seguramente recibiría encantado el encargo de acometer la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, significando con ello el regreso a Haro (La Rioja), su villa natal.

DECORACIÓN DE LA BASÍLICA DE N^{ra} S^a DE LA VEGA, HARO (LA RIOJA)



Basílica de Nuestra Señora de la Vega (Haro, La Rioja)

La historia del santuario de Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja), hunde sus raíces en el siglo XI cuando, el 1 de julio del año 1063, don Sancho de Peñalén donó al obispo de Álava la iglesia llamada Santa María de Abeka; a partir de ese momento, se convierte en uno de los principales centros de devoción mariana, constituyéndose, en el año 1552, la cofradía de Nuestra Señora de la Vega.

¹ Falleció el 19 de octubre de 1742 (A.P.SJP.: *Libro de difuntos 1737-1744*, 317).

Durante el siglo XVII se acometieron importantes reformas en el templo, siendo totalmente remodelado, pues únicamente quedó en pie su cabecera. Hasta entonces el edificio sólo tenía una nave, sin crucero, y tres capillas en cada lateral separadas por pilastras al interior que se correspondían con los contrafuertes exteriores. Tras las obras (en las que intervinieron Domingo de Palacio, Francisco de la Riva Agüero y Juan Raón) desaparecieron las capillas laterales, pasando a ser una iglesia de tres naves -las laterales más estrechas y de menor altura-², siendo también diferentes las bóvedas de las cubren, de aristas en la central y de cañón longitudinal en las laterales. De este momento data la portada del lado sur, que se adornaba con sendas tallas de los santos Pedro y Pablo³, en cuyas basas figura la fecha en que las obras fueron ultimadas, 1691, año en el que se corrieron toros en la villa para celebrar el fin de los trabajos.

En 1703 se inició una nueva reforma, siguiendo las trazas dadas por Bernardo de Munilla y Juan de Villanueva, con la participación de Pedro de Olaechea, Ignacio Ezcurra y Pedro de Elejalde que afectaron, fundamentalmente, a la cabecera del templo, marcándose el crucero y construyendo la capilla mayor, el trasaltar y, sobre él, el camarín de la Virgen, así como dos dependencias a ambos lados del presbiterio, correspondientes a la sacristía y a la subida al camarín, con la presencia de cuatro grandes óculos que iluminan el camarín y la sacristía, abocinados, y que fueron repetidos por estos maestros de obras, encontrándolos en otros edificios del entorno, como en Briones, San Vicente de la Sonsierra o Cenicero.

La siguiente obra de envergadura que fue preciso acometer se fecha en 1731, cuando hubo que rehacer la cúpula del crucero al haberse agrietado la anterior, obra que fue realizada según las trazas dadas por Agustín Ruiz de Azcárraga.

Paralelo al proceso constructivo, se iba desarrollando el decorativo; en 1654 se contrató un primer retablo, dorado en 1674⁴; en el primer tercio del siglo XVIII se llevó a cabo la pintura que cubría los muros de la capilla mayor, crucero y pechinas de la cúpula, mientras que entre 1735 y 1745 se construyeron el retablo mayor y dos colaterales, así como las pinturas de la sacristía y de la cúpula del crucero.

² Tanto es así que Madoz describe el templo como de una sola nave (MADOZ, Pascual (*Diccionario*): *Op.cit.*, IX, 156.

³ Tras la construcción de la casa de los capellanes y el zaguán que da acceso a la iglesia, aunque la portada no desapareció, es imposible verla en su totalidad, pues la parte inferior queda dentro del zaguán y, la superior, en el actual oratorio de las religiosas que atienden el templo. Las esculturas de los santos se trasladaron a la portada del zaguán, flanqueando una hornacina donde se encuentra una imagen de la Inmaculada Concepción, rematándose todo el conjunto por una espadaña con tres campanas.

⁴ Para mayor información, remitimos a nuestros trabajos anteriores (SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001 y 2002): *Op.cit.*)

El templo está dedicado a Nuestra Señora de la Vega, talla gótica del siglo XIV, que preside su altar mayor:



Altar mayor de N^{ra} S^a de la Vega

Toda la decoración del edificio tiene una misma finalidad, la glorificación de la Virgen, lo que resulta totalmente lógico al tratarse de un santuario mariano⁵, aunque poniéndose el énfasis en el misterio de su Inmaculada Concepción que, si bien no fue declarado dogma hasta el 8 de diciembre de 1854, en 1708 Clemente XI la había declarado fiesta de guardar para toda la iglesia, fecha esta última muy próxima a la realización de sus ciclos decorativos y, de hecho, a mediados del siglo XIX se indicaba que estaba “dedicado al misterio de la natividad de Nuestra Señora”⁶.

Por ello, no es raro encontrar múltiples referencias a la representación de esta creencia; dejando aparte las pinturas de la sacristía y de la cúpula, de las que más adelante nos ocuparemos; citaremos como ejemplos el friso que recorre el templo, tallado por Francisco Agüero con seres fantásticos, máscaras, querubines y serafines, entre los que aparecen pequeños ángeles sosteniendo diversos motivos tomados de las letanías: sol, luna, puerta, espejo, arca de la alianza, cedro, rosa, etc.; los ángeles que aparecen en las pinturas del crucero portando filacterias en las que pueden leerse textos de las letanías “*Mater admirabilis*”, “*Mater Salvatoris*”, “*Mater Divina Gratiae*”; el retablo mayor, en el que la talla de la Virgen aparece flanqueada por san Joaquín y santa Ana; la portada sobre el

⁵ Aunque anteriormente habíamos indicado que, sobre las puertas de acceso al templo se disponen dos lienzos, realizados por Sebastián Gallardo y Manuel Mallén entre 1782 y 1783, dedicados a la *Presentación de la Virgen en el templo* y a la *Presentación del Niño en el templo* (SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2002): *Op.cit.*, 59), consideramos que sería más correcto denominar a esta última pintura *Purificación de la Virgen*, máxime la importancia dada en el santuario a la festividad del 2 de febrero, cuando se presentan y ponen bajo la protección de la Virgen a los nacidos durante el año anterior, haciéndoles aspirantes a cofrades de Nuestra Señora de la Vega.

⁶ GOVANTES, Ángel Casimiro: *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia, Sección II*. Madrid 1846, 88.

zaguán de entrada, presidida por una imagen de la Inmaculada, así como que Nuestra Señora de la Vega porte en sus manos un rosario⁷ y que, entre los adornos con que durante muchos años se mostraba la imagen aparezca un creciente lunar, como veíamos en la estampa realizada por Francisco Zorrilla y Miguel Ajenjo en 1731, hoy reservado para las festividades más solemnes.

Asimismo, aunque su cronología es posterior al periodo que nos ocupa, debemos añadir que en 1838 Cristóbal de Villanueva realizó las pinturas que decoran el coro, en las que aparece, en el muro de los pies, el rey David tañendo la lira con diversos ángeles que danzan a su alrededor y, en la bóveda y luneta del muro del Evangelio, diversas imágenes tomadas de las letanías lauretanas.

Pero, como decíamos, la glorificación del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen se hace especialmente patente, en las pinturas de la sacristía y de la cúpula del crucero, realizadas por Francisco Zorrilla.

El 26 y 27 de julio de 1741, el Concejo y cabildo eclesiástico de Haro, copatronos de sus iglesias, apoderaron a Juan Bautista Villar, procurador de la audiencia eclesiástica de Logroño, para que en su nombre comunicase al obispado de Logroño y la Calzada que se había colocado el nuevo retablo en el altar mayor del santuario de Nuestra Señora de la Vega⁸, así como también se habían construido y dorado sendos colaterales⁹, todo ello pagado “con las limosnas con que an contribuido los devotos”¹⁰, por lo que “es mui reparable el que no lo estté el Altar maior, maiormente estando en él tan devota ymaxen, de modo que desluce mucho su ermosura y culto”.

En el anexo documental hemos transcrito los documentos más relevantes del expediente¹¹: los citados poderes, los diversos requerimientos del obispado y la presentación de las escrituras solicitadas, la concesión de la licencia para que pudiesen pedir un censo y los pormenores para contratar el dorado del retablo.

Tras haber recibido la autorización pertinente, el 20 de octubre de 1741¹² los alcaldes ordinarios José Antonio Martínez Medinilla y Carlos de Palacios, los regidores Francisco Vicente López de Robredo, Diego Manuel de Ravanera Tejada, Miguel López de Rodrigo y Diego Gil, así como el abogado de los reales

⁷ En el museo de Nuestra Señora de la Vega se expone una importante colección de rosarios, en su mayoría donaciones a la sagrada imagen.

⁸ Obra de Santiago del Amo, acabada de concluirse, cobrando por su trabajo 16.098 reales (A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 117v. El pago consta en la cuenta de los años 1740-1741).

⁹ También realizados por Santiago del Amo, con lienzos de José del Valle, entre 1733 y 1735, habían sido dorados por Fernando López de Sagredo, entre 1735 y 1736 (Ibidem).

¹⁰ A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 268.

¹¹ Ibidem, 266-295.

¹² A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 167-170).

Consejos y procurador síndico general de la villa de Haro, es decir, su Ayuntamiento en pleno, apoderaron a Marcos Antonio de Domingo y la Peña, beneficiado de las iglesias unidas de la ciudad de Vitoria y cura de la de San Ildefonso, y a Santiago Pérez de Junguitu, para que “puedan sacar y tomar a censo, para el efecto expresado de dorar dicho retablo, y pintar dicha media naranja, los referidos mill y quinientos ducados de vellón”, que fue ajustado con el convento de religiosas de Santa Clara de la ciudad de Vitoria en noviembre de 1741, por importe de 16.500 reales, cantidad que figura como ingreso en las cuentas de la basílica del año 1742¹³.

Dicho importe iba destinado, por un lado, al dorado del citado retablo mayor, para lo cual el obispado estableció que debían fijarse edictos para que pudiesen concurrir aquellos maestros doradores que lo considerasen conveniente, para presentar las correspondientes posturas, y que debería elegirse la que resultase más favorable para los intereses de las parroquias. Por ello, los días 7 y 8 de octubre quedaron fijados en la puerta principal de la iglesia de Santo Tomás apóstol, de Haro; en las de las parroquias de San Miguel de Vitoria y de Santo Domingo de la Calzada y en uno de los pilares de los cuatro cantones de la calle Mayor de Logroño.

Transcurrido el plazo establecido, el 28 de octubre de 1741 se procedió a conocer las posturas realizadas, habiendo concurrido para ello el dorador Juan de Abaroa y Chavarría, quien pidió 17.000 reales, iniciándose la puja a la baja en la que participaron Fernando López de Sagredo, Antonio Jiménez, José de Frías, Juan Bautista Jocano y José Bravo, que hizo la oferta inferior, 15.900 reales; el 31 de octubre el obispado autorizó que el dorado del retablo se contratase con José Bravo por dicho importe¹⁴.

Pero, además, la licencia solicitada incluía la pintura de la cúpula del santuario, notificándose al obispado el 29 de octubre que

“Aunque los edictos no sólo comprendían dorar el retablo, sino pintar también la media naranja, por no haver concurrido pintores de crédito no se pasó a tratar de dicha pintura, y en atención a que no es obra de mucho coste y que en estas cercanías no ay sujeto que pueda ygualar la avilidad de el que pintó las capillas colaterales, y ser la uniformidad o similitud tan necesaria, me pareze que, siendo de el gusto de vuesa merced, se puede serbir dar facultad a los comisarios nombrados por estas dos comunidades, que con tan celosa aplicación han mirado y miran las cosas de el santuario de Nuestra Señora de la Vega, como es a todos notorio, para que busquen pintor que con acierto pueda pintar la dicha media naranja”¹⁵.

¹³ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 122v-123.

¹⁴ A los doradores que acudieron al remate se les entregó, en total, como ayuda de costa 170 reales, y al procurador Juan Bautista Villar, por las diligencias realizadas para conseguir la licencia, otros 50 reales (Ibidem: 120v.)

¹⁵ Ibidem, 294-294v.

Efectivamente, la basílica de Nuestra Señora de la Vega había sido decorada por Francisco del Plano entre 1727 y 1728¹⁶, quien adornó con pintura mural los brazos del crucero, con las imágenes de las Virtudes cardinales y los padres de la iglesia en la parte superior y, en la inferior, la *Anunciación* y la *Visitación*. Asimismo, pintó el presbiterio, en cuyo muro testero representó la Trinidad y la Inmaculada Concepción¹⁷ (si bien esta última quedó tapada con la instalación del nuevo retablo en 1741) y, en los muros laterales, otras dos escenas de la vida de la Virgen en la parte inferior y, en la superior, grupos de ángeles músicos. No sabemos cuándo se procedió al picado de las paredes de la iglesia, con el que se perdieron las pinturas de la parte inferior; en el *Inventario artístico de Logroño y su provincia* (1976) se describen las de los brazos del crucero pero, en cuanto a las del presbiterio, sólo se dice que presenta “dos escenas de la Vida de la Virgen”¹⁸, por lo que quizá ya estuviesen en tan mal estado que no pudieron identificar los asuntos representados.

No obstante, disponemos de estas dos fotografías de la basílica que podrían fecharse hacia 1965¹⁹, en las que se ven las citadas escenas²⁰, identificando en ellas el *Nacimiento del Niño*, en el lado de la Epístola, sobre la puerta que da acceso a la subida al camarín, y la *Adoración de los Magos*, en el del Evangelio, sobre el acceso a la sacristía, que aparecían rodeadas por un marco fingido, adornado en su parte inferior por una cabeza de querubín y una tarjeta conteniendo sendas inscripciones que no alcanzamos a leer:

¹⁶ En los textos que se habían ocupado de la basílica encontramos algunos errores relativos a la atribución de las pinturas del santuario, que basándonos en los pagos realizados por la Cofradía, subsanamos en trabajos anteriores (SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001 y 2002): *Op.cit.*).

¹⁷ Queremos agradecer, in memoriam, a J.Manuel Rodríguez, Manolo, miembro de la cofradía de Nuestra Señora de la Vega, y buen conocedor del santuario, la noticia de la existencia de esta pintura, que había podido ver con ocasión de haberse movido el retablo para su limpieza.

¹⁸ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (*Inventario*): *Op.cit.*, 191-192.

¹⁹ En una de ellas aparece don Manuel Fraga Iribarne, por lo que podría estar tomada durante el viaje oficial que realizó por tierras riojanas, acudiendo a la villa de Haro el 11 de julio de 1965, según la noticia recogida por el diario *ABC* dos días más tarde. Hemos recortado la fotografía facilitada por la Cofradía, a efectos de que la escena del *Nacimiento* pueda apreciarse mejor.

²⁰ Agradecemos nuevamente a María Jesús Castro, camarera de Nuestra Señora de la Vega, habernos proporcionado una reproducción de dichas imágenes.



Pinturas del presbiterio: *Nacimiento del Niño y Adoración de los Magos*

Las pinturas realizadas por Francisco del Plano son, efectivamente, de calidad, por lo que lógicamente los responsables del santuario querrían asegurarse de que el artista elegido para la decoración de la cúpula estuviese a su altura, realizando su trabajo con la dignidad y calidad requerida para una ubicación tan importante. Por ello, y dado que no habían concurrido pintores de crédito, y no haberlos en los alrededores, el 31 de octubre de 1741 el representante del obispado autorizó a las comunidades eclesiástica y secular de Haro, asistidos por don José de Villasante, cura y beneficiado de las iglesias,

“para pintar la media naranja de dicha yglesia y santuario, a disposición y con interbención de dicho cura ajustándolo en la maior combeniencia, sobre lo qual se les encarga la conciencia con el maestro o maestros de su mayor confianza”²¹.

Es decir, el 31 de octubre de 1741 el obispado daba la autorización precisa a las comunidades para que contratasen, con el artista que considerasen más conveniente, la decoración pictórica de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

La última noticia que tenemos documentada de Francisco Zorrilla en Madrid es de mayo de 1741, relativa a su matrícula en la parroquia de San Sebastián, momento en que seguía registrado en su domicilio de la calle del Amor de Dios, si bien pensamos que continuó residiendo en la Corte todo el año 1741, no marchándose a Haro hasta la primavera del año siguiente.

Justificamos nuestra opinión porque, el 11 de diciembre de 1741 la Justicia, regimiento, concejo y vecinos de Haro, apoderaron a Gregorio de Coscojales, presbítero beneficiado “de ración entera” de las parroquias de Haro, residente en

²¹ A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 295v.

Madrid, para ajustar el encabezamiento de alcabalas con el duque de Frías²², tras la muerte de Agustín Fernández de Velasco el 24 de agosto de 1741, por lo que el conde de Haro, su hijo, Bernardino Fernández de Velasco había asumido el Ducado.

El 26 de agosto, el Duque apoderó a Francisco Salinas Medinilla, alcalde mayor de Cerezo del río Tirón, para que tomase posesión de la villa de Haro, lo que tuvo lugar el 13 de septiembre cuando “le llevaron por todas las calles de esta villa, y subieron a su castillo y murallas, y al huerto que llaman de el Condestable, y le dieron al dicho don Francisco de Salinas, en nombre y como tal poderista de dicho excelentísimo señor don Bernardino Fernández de Velasco, la posesión real, actual, corporal, velcuasi de todo ello, como también de los derechos de alcavala que legítimamente toquen a su excelencia y de las alzadas, y demás que por justos títulos correspondan a su excelencia en esta dicha villa”²³; aunque pidió también “el empleo de alcalde mayor, justicia hordinaria a prevención y juez de apelaciones”, el Concejo se negó a ello, por ser un derecho que pertenecía a la villa por carta ejecutoria ganada en la Chancillería en 1568²⁴.

Lógicamente, el nombramiento de un nuevo Duque era asunto importante para la villa de Haro, pues mucho era lo que había en juego, tanto en lo económico como en el mantenimiento de determinados privilegios, como la citada prebenda para nombrar alcalde mayor; por ello, resulta lógico encontrar que la villa otorgase los poderes indicados para se negociase el pago de las alcabalas²⁵, pleito que fue defendido por el procurador Matías Rueda y el abogado Diego Díez Coronel²⁶.

Pensamos que quien se ocupó de portar los poderes de la villa de Haro fue Juan Francisco Ollauri Unda, y que fue él quien contactó con Francisco Zorrilla para confiarle la pintura de la cúpula, al igual que había sucedido en 1731, con ocasión del encargo del dibujo de Nuestra Señora de la Vega, para darlo a la estampa.

Por tanto, fechamos el regreso de Francisco Zorrilla en la primavera de 1742, momento coincidente con el acuerdo al que habían llegado el duque de Frías y Gregorio Coscojales sobre el asunto de las alcabalas, fechado el 7 de marzo de ese año²⁷, y seguramente volvería allí formando parte de la comitiva que llevaba el

²²Ibidem, 263.

²³ A.M.H.: Caja 3022-8.

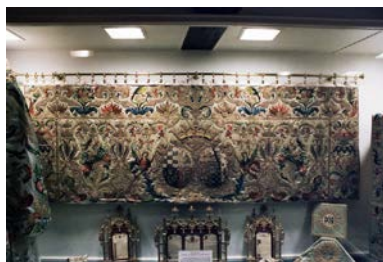
²⁴ Ibidem.

²⁵ A.M.H.: Caja 3128-1. El acuerdo del Concejo fue apoderar al presbítero Gregorio Coscojales y a José López Ollauri, residentes ambos en Madrid, no obstante, el documento protocolizado sólo nombra al primero.

²⁶ A.P.H.: Caja 39, documento 40. Se trata de las cuentas presentadas por el presbítero por los gastos del pleito. Además, el Concejo de la villa envió sendos obsequios al procurador y abogado en agradecimiento a sus gestiones (A.M.H.: Legajo 52).

²⁷ A.H.P.: Protocolo 17255 (Antonio Carrasco), 42.

acuerdo alcanzado con el Duque en la que, además, también iría la primera entrega²⁸ del rico presente que éste había ofrecido a la patrona de Haro, Nuestra Señora de la Vega, consistente en este terno litúrgico completo²⁹, ricamente bordado con hilos de seda y oro, conservado en el museo de la basílica pero que sigue utilizándose en la festividad de la Virgen el 8 de septiembre, cuando su imagen recorre las calles de la villa, acompañada del rosario de faroles:



Terno regalado por el duque de Frías en 1742 (Museo de N^a S^a de la Vega, Haro)

Hasta tal punto son coincidentes los hechos, que el pago de los andamios para dorar el retablo y para pintar la sacristía se engloba en una misma partida con los del bastidor que se hizo para colocar el frontal de altar que el duque había regalado junto con el citado terno³⁰.

En los párrafos precedentes indicábamos que la licencia dada a las comunidades de Haro era para pintar la media naranja de la basílica; sin embargo, el trabajo realizado por Francisco Zorrilla en ese año es el de la sacristía, debiendo esperar tres años para hacer su gran obra en el santuario. No podemos asegurar cuáles fueron las razones de este retraso, pero hay dos factores que suponemos pudieron influir en la demora.

Por un lado, las condiciones establecidas por el obispado para el ajuste, tanto del dorado como de la pintura, indicaban que

“y en razón de uno y otro se harán y otorgarán las escripturas necesarias, con las cláusulas, condiciones, fuerzas y firmezas combenientes y de estilo, a las quales

²⁸ En la cuenta de 1742 se recoge un pago de 40 reales, “al arriero que ttrajo el primer cajón con parte de el terno que su excelencia, el excelentísimo señor conde de esta villa a dado de limosna a Nuestra Señora y, aunque después aia hido embiando en otros lo restante, ha pagado los portes su excelencia” (A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 125v).

²⁹ Está compuesto por un frontal de altar, capa pluvial, casulla, dos dalmáticas, humeral y otras piezas auxiliares. En el centro del frontal aparecen sus escudos, flanqueados por sendas inscripciones bordadas indicando, a la izquierda, que “Este terno completo dieron de limosna a Ntra Señora de la Vega los Excmos. Señores Don Bernardino de Velasco i Pimentel” y, a la derecha “y D^a Maria Josepha Tellez Jiron i Portugal, Duq. de Frias, condes de esta villa de Haro i de la de Peñaranda de Bracamonte. 1742”.

³⁰ Ibidem, 124v.

ynterponía e interpuso su merced su autoridad y decreto judicial en forma para que valgan y hagan fe en juicio y fuera dél”³¹.

Las instrucciones del obispado fueron atendidas por las comunidades de Haro en lo relativo al dorado del retablo, escriturándose el 12 de diciembre de 1741³²; sin embargo, no hemos localizado la escritura, ni referencia alguna a ella, relativa a la pintura de la cúpula³³. Pudiera ser que Juan Francisco Ollauri hubiese llegado a un acuerdo verbal con el pintor y que, cuando Zorrilla ya se había desplazado a Haro, la muerte en Madrid de su mentor ocasionase problemas para que pudiese llevar a cabo el trabajo.

Por otro lado, tampoco hay que desdeñar que en el obispado recelasen de la actuación de las comunidades de Haro, porque según se desprende de los hechos narrados, la postura más ventajosa para la iglesia había sido la de José Bravo, que se había comprometido a dorar el retablo por 15.900 reales, comunicándose el resultado al provisor, quien les autorizó a contratar con el susodicho el trabajo por el citado importe. Ahora bien, cuando el 12 de diciembre de 1741 se escritura el encargo, se hace con José Bravo sí, pero también con Fernando López de Sagredo.

Fernando López de Sagredo había trabajado previamente para la basílica, dorando los retablos colaterales entre 1735 y 1736 y, curiosamente, el 9 de agosto de 1741, cuando todavía no se había autorizado por el obispado que la iglesia tomase el censo preciso para disponer de los fondos requeridos, hizo una propuesta para el dorado del altar mayor, valorando su trabajo en 20.000 reales, cuantía que, en un añadido posterior, al incluir otros trabajos, se elevó a 20.500³⁴.

Esta, cuando menos, irregularidad, relativa a las personas elegidas para realizar el dorado se agravó porque, si bien es cierto que el contrato se estableció en los 15.900 reales, que era el importe autorizado por el obispado, finalmente les pagaron 16.500, por haber añadido a la cantidad ajustada una gratificación³⁵, además de otros 1.800 reales que se pagaron en el año 1745 a un oficial de Fernando López de Sagredo por concluir unos trabajos que habían quedado sin hacer, y pagar unas deudas pendientes³⁶, subiendo con ello el coste final a 18.300 reales, por lo que, entre unas cosas y otras, parece estar justificado que el obispado mirase, con lupa, lo concerniente a la pintura de la media naranja, demorándose así su ejecución.

³¹ A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 295v.

³² A.H.P.Lo.: Ibidem, 266-267v.

³³ Hemos revisado todos los protocolos notariales de Madrid, Haro, Logroño y Santo Domingo de la Calzada así como la documentación de estos años conservada en los archivos municipal y parroquial de Haro y diocesanos de Logroño, Calahorra y Santo Domingo de la Calzada.

³⁴ Ibidem, 289-289v.

³⁵ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 123. La cantidad pagada coincide, exactamente, con la del censo.

³⁶ Ibidem, 34v.

Pero, dado que Francisco Zorrilla se encontraba en Haro y que sus vecinos seguramente estarían encantados con su presencia en ella; llevó a que los responsables del santuario determinaran que, hasta tanto pudiera pintarse la media naranja, se ocupase de la decoración de la sacristía.

SACRISTÍA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA, HARO (LA RIOJA), 1742

La sacristía de la basílica es un espacio prácticamente cuadrado, que sobresale parcialmente de las paredes perimetrales del templo; los muros norte y oeste no presentan aberturas, disponiéndose en este último un bello aguamanil de jaspe, traído del monte de Herrera, realizado por Pedro de Mengua entre 1743 y 1744³⁷, el correspondiente al lado este tiene, a la altura de la luneta, un óculo semejante a los tres del camarín que veíamos en la imagen que abría este capítulo y, por último, el muro sur tiene dos puertas, una por la que se accede al presbiterio y, la segunda, al trasaltar. El espacio aparece cubierto por una cúpula, que presenta ocho nervios resaltados que, al discurrir desde el anillo que marca su inicio hasta el del arranque de la linterna, la divide en otros tantos espacios de desigual anchura.

En la parte superior de los muros, bajo las lunetas, discurre un friso pintado en tonos azules, sobre el que se encadenan animales fantásticos y pequeños ángeles, con unas tarjetas en la parte central que, leídas en el orden en el que están dispuestas las escenas, que más adelante estudiaremos, nos indica lo siguiente: “*SIN PECADO / ORIGINAL / MARÍA SANTÍSIMA / CONCEBIDA*”, en clara alusión a la Inmaculada Concepción de la Virgen, asunto sobre el que gira la decoración de la sacristía, cuya decoración Zorrilla desarrolla en la cúpula, pechinas y lunetas, firmándola en la escena de la *Presentación de la Virgen en el templo*, en la roca del ángulo inferior izquierdo: “*Fco. Zorrilla inv^{tor}. Fac^t. 1742*”.

CÚPULA

Zorrilla desarrolló en ella un auténtico trampantojo, desde su arranque ya que la moldura en la que se asienta está pintada, en tonos verdes, a modo de un cordón vegetal, al que parecen atarse, con una “cuerda” dorada cruzada, los nervios que, a su vez, tienen los bordes resaltados en tono ocre y en ellos se ha

³⁷ Ibidem, 131v. En nuestro trabajo anterior indicábamos que había sido realizado por Francisco de Agüero. Efectivamente, este escultor, que también se ocupó de decorar los frisos de la basílica, ejecutó un aguamanil, con piedras de las canteras de Bilibio, entre 1704-1705, siendo sustituido, cuarenta años más tarde, por el actual. Pedro de Mengua percibió por su trabajo 335 reales, a lo que hubo que sumar los costes de localizar, obtener, acarrear y bruñir la piedra, que elevaron el gasto a 545 reales, que fue el total pagado por la Cofradía.

fingido un cajeado con una decoración a modo de hojas doradas, cuyo tamaño disminuye según avanzamos hacia la linterna.



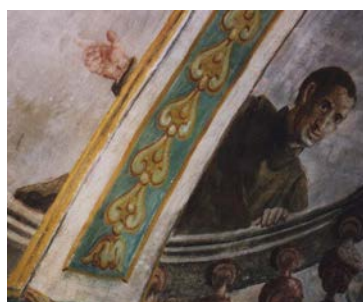
Cúpula de la sacristía (detalles)

Alrededor del anillo de la linterna se han representado unos cuadrados decorados con una flor, que recuerdan los de los cuarterones de piedra tallados que aparecen en tantas cúpulas y bóvedas de nuestros templos y entre ellos se ubican otros adornos vegetales de los que penden guirnaldas de frutas, realizadas en tonos dorados.

En la parte inferior, el pintor ha dispuesto una serie de balaustradas cóncavas, simulando estar realizadas en piedra, alternadas por pilares que presentan unas placas imitando jaspe o mármol y adornados en su base con unas volutas. Sobre la balaustrada y pilares corre una barandilla, rematada por una moldura que da uniformidad al conjunto.

Los pilares sirven de soporte a unos grandes jarrones, con adornos dorados y conteniendo grandes ramos de flores en los que, a pesar de la distancia y de que, al tratarse de pintura mural permitiría una menor precisión, el pintor fue tan meticuloso que puede identificarse de qué flores se trata, encontrando entre ellas, por ejemplo, azucenas y diversos tipos de rosas y dalias. Revoloteando alrededor de los jarrones aparecen diversos ángeles que ocultan sus partes pudendas con los floreros, con sus propias piernas o, en la mayoría de los casos, con la estratégica situación de unos velos, realizados en tonos azules, dorados y rojizos, salvo en un caso en que se muestra totalmente desnudo.

Los ángeles presentan actitudes y posiciones variadas, pues parecen estar colocando las flores, o jugar, en un caso, con un pájaro, lo que da a la cúpula un gran dinamismo, al no repetirse ninguna imagen; además, su distribución también es diferente en cada una de las secciones que forman la cúpula: en tres de ellas encontramos dos ángeles y en las cinco restantes sólo hay uno, si bien en un caso comparte el espacio con un personaje, vestido con hábito de religioso, que se apoya en la barandilla y parece asomarse para ver qué sucede en el interior de la sacristía o para velar para que nadie profane la santidad del lugar:



Cúpula de la sacristía (detalles)

La incorporación de un personaje en una arquitectura o una dependencia fingida nos interesa sobremanera, habiendo localizado bastantes ejemplos en los que religiosos y cortesanos se asoman a balcones, abren puertas o fisgonean detrás de celosías. Los hemos visto en España, y fuera de nuestras fronteras, en edificios civiles -tanto en palacios como en viviendas particulares- y religiosos -catedrales, iglesias parroquiales y conventuales, y ermitas-, fechándose en los siglos precedentes al que nos ocupa, y también en los siguientes. Dado que su estudio desbordaría los márgenes de este trabajo, hemos preferido reservarlo para un trabajo posterior, donde esperamos dar a conocer los ejemplos localizados, trazar su evolución e intentar entender su posible significado.

PECHINAS

En ellas se han representado cuatro mujeres del antiguo testamento: Rut, Abigaíl, Judit y Jael. Dado que de las tres primeras tratamos al estudiar la capilla de Nuestra Señora de la Portería, remitimos a dicho capítulo para evitar reiteraciones. Baste recordar que tanto Rut como Abigaíl se consideran prefiguradas de la Virgen porque de ellas descende la genealogía de Cristo, la primera al ser madre de Obed, el abuelo de David, quien se casó con Abigaíl. Por ello, resulta lógico que ambas figuras se encuentren flanqueando la escena de la *Anunciación*, girando sus cabezas hacia el interior de la misma, donde se encuentran María y el arcángel san Gabriel.



Rut



Abigaíl

Por lo que respecta a Judit, su presencia en la sacristía de Haro viene justificada también por prefigurar a la Virgen, pues ambas hollaron la cabeza del demonio, en su primer caso representado por Holofernes.

En cuanto a Jael, cuyos hechos aparecen narrados en el libro de Jueces (Jue 4, 17-24), la simbología es la misma que la de Judit, pues mató a Sísara, rey de Canaán y enemigo de Israel cuando, tras haberle invitado, Sísara se durmió y Jael, “tomó una estaca de la tienda, y asimismo un martillo, y, entrando sin ser vista ni sentida, aplicó la estaca sobre una de las sienes de Sísara, y dando un golpe con el martillo, traspasóle el cerebro hasta la tierra, y Sisara desfalleció y murió, juntando el sueño con la muerte” (Jue 4, 21).

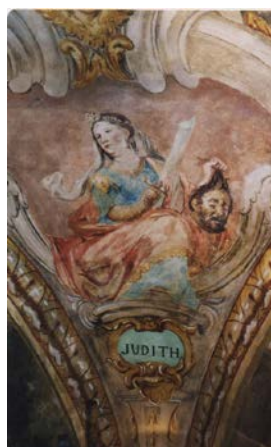
Aunque pueda parecer extraño que se elogiase la figura de dos mujeres que habían asesinado, cuando el quinto mandamiento es “no matarás”, en este caso se justifica porque “las tomó Dios por instrumento, y executoras de su Divina Iusticia, contra sus enemigos, à quien tenia condenados, y entregados à la muerte: las cuales movidas por divino espíritu, hizieron lo que Dios tenia ordenado: y executaron en sus enemigos la Divina Iusticia”³⁸.

Relacionadas con Débora, generala del pueblo de Dios, se considera a “*Jael* bendita entre las mugeres, por aver dado muerte à Sisara, passandole animosa las sienes con un clabo, principal Caudillo de Jabin, enemigos del Pueblo de Israel; como fue Maria Santissima la singularmente bendita entre todas las mugeres, por aver quebrado la cabeza al Principe del Infierno, y à todas sus Legiones; y por lo mismo la symboliza *Judith* con la cabeza de Holofernes, que cortò no menos confiada que valiente”³⁹.

Por esta función de liberadoras, por haber acabado con el demonio, encarnado respectivamente en Holofernes y en Sísara, resulta lógico que aparezcan flanqueando la escena del *Nacimiento de la Virgen*, en especial en un recinto como éste, donde se hace especial hincapié en subrayar que María nació sin mancha de pecado, pues la mayoría de las imágenes de la Inmaculada Concepción muestran a la Virgen pisando, o matando, la serpiente que simboliza al demonio.

³⁸ CARRILLO, Martín: *Op.cit.*, 72v.

³⁹ SAN JOSÉ, Francisco: *Op.cit.*, 59.



Judit



Jael (restaurada)



Jael (sin restaurar)

Si la identificación de Rut y Abigail no ofrecía dudas, pues presentaban sendas tarjetas con su nombre, en el caso de Judit y Jael los nombres se habían borrado, como podemos apreciar en la imagen de la derecha, tomada en 1996; con los trabajos de restauración realizados en 1999 se rehicieron los rótulos perdidos.

Desde un punto de vista técnico, las figuras se insertan en un marco trilobulado, sinuoso, que recuerda en cierta medida algunos elementos decorativos utilizados por Pedro de Ribera en sus construcciones, por ejemplo, en el cuerpo inferior de la portada del Hospicio, dando la impresión de que las mujeres están sentadas en ellos, reposando sus pies en la especie de reborde sobre la moldura que contiene la tarjeta identificativa que, a su vez, se apoya en un fingido pedestal. El marco parece cerrarse en la zona superior, presentando algunas partes doradas y adornada con cabezas de querubines.

Rut y Abigail se muestran ligeramente giradas, dirigiendo tanto su cuerpo como su rostro, de riguroso perfil, hacia la escena de la *Anunciación*; sin embargo, Judit y Jael presentan mayor movimiento, pues sus piernas se inclinan hacia el interior de la escena de la *Natividad* pero, a partir de la cintura, los torsos y cabezas se giran hacia el lado contrario y, en estos casos, los rostros se muestran de tres cuartos.

A pesar de que la sacristía es, en principio, un espacio reservado a los oficiantes, por lo que las pinturas no podían ser vistas por todo el mundo, es significativo el cuidado que Zorrilla dedica a detalles, en principio, secundarios, como los que hemos señalado de la cúpula, y que aquí apreciamos en los adornos de los vestidos y en las joyas y objetos que portan las mujeres.

Así, ha representado a Rut sosteniendo en su mano derecha un haz de espigas, recuerdo de las recogidas en el campo de Booz; su vestido parece reflejar

la luz que entra por el óculo, por lo que en su parte frontal es prácticamente blanco, derivando en azul en las zonas que quedan en sombra, al igual que sucede con el manto que la cubre, en tonos rosados, más intensos en las partes que no reciben la luz. Lleva un curioso tocado, a modo de una boina ancha que, desde luego, parece responder a un modelo real de la época.

Abigaíl sostiene con su brazo izquierdo un saco de viandas, lleva en su halda dos panes, en los que apoya su mano y, tras ella, una cántara de vino y dos corderos, simbolizando con ello las ofrendas entregadas para apaciguar al rey David. Se muestra ricamente ataviada, con un vestido rojo adornado en el cuello y cintura con una cenefa dorada, que también ribetea el manto verde que la cubre, siendo el juego cromático rojo-verde muy semejante al que Zorrilla utilizó en los lienzos del convento abulense de Nuestra Señora de Gracia. Recoge sus cabellos con un lazo rojo-dorado, del que pende un velo, llevando, asimismo un juego de gargantilla y pendientes de cuentas, quizá perlas. Al igual que en el caso anterior, los juegos lumínicos crean unos fuertes contrastes cromáticos, especialmente en el vestido. Por lo que respecta a la anatomía, es destacable la forma en que se ha representado el antebrazo que sostiene el saco de las viandas, excesivamente musculoso para una mujer.

Judit lleva un vestido azul, adornado con un cuello y hombreras doradas, siendo también doradas las mangas del vestido, así como la cenefa que ribetea el manto rojo que la cubre. Con la mano derecha empuña el alfanje utilizado para dar muerte a Holofernes, cuya cabeza sostiene, de los pelos, con la mano izquierda. Lleva como adornos una gargantilla de cuentas y pendientes de lágrima y, en este caso, además, sujeta sus cabellos con una rica diadema, a modo de tiara en la que se prende el velo, cuyo movimiento refleja el de la cabeza de Judit al volverse para apartar su mirada de la cabeza sangrante.

En cuanto a Jael, aunque su aspecto es de suma concentración, por la trascendencia del acto que está a punto de cometer, resulta la figura más dinámica del conjunto, pues la ha representado en el momento en que va a golpear, con el mazo que sostiene en su mano derecha, la estaca sobre la sien de Sísara, cuya cabeza aparece junto a ella. Se encuentra ataviada con un vestido rosáceo, al que los juegos lumínicos dan un aspecto tornasolado, adornado con un cuello y cinturón dorados que parecen formar una sola pieza. Lleva el pelo recogido con una especie de broche u horquilla con un adorno circular que semeja un sol o una flor y, también, una gargantilla y pendientes largos acabados en una cuenta, pero todas estas joyas contrastan con la tremenda potencia del brazo que mantiene levantado, que parece no corresponder a un cuerpo tan delicado.

LUNETAS

Como decíamos al principio de este capítulo, en las cuatro lunetas de la sacristía aparecen escenas de la vida de la Virgen, precisamente aquéllas que más relación tienen con su pureza, lo que las relaciona con su Inmaculada Concepción, hecho subrayado, como indicábamos, por los textos de las tarjetas en el friso que recorre el templo: “*SIN PECADO (Abrazo en la puerta dorada) ORIGINAL (Nacimiento de la Virgen) MARÍA SANTÍSIMA (Presentación en el templo) CONCEBIDA (Anunciación)*”.

ABRAZO EN LA PUERTA DORADA



Abrazo en la puerta dorada

El ciclo se inicia en la luneta situada en el muro sur de la estancia, sobre las puertas de acceso al presbiterio y al trasaltar.

Las primeras representaciones de la Inmaculada Concepción se hicieron con el árbol de Jesé y con la imagen de María como nueva Eva; ni uno ni otra eran suficientemente claros para que los fieles lo entendieran, por lo que los teólogos debieron buscar otras formas más comprensibles para explicar esta creencia, encontrándola en el abrazo en la puerta dorada, cuyos hechos aparecen narrados en el capítulo IV del *Protoevangelio de Santiago*⁴⁰, en el *Evangelio del pseudo Mateo* (III, 5) y, de forma más amplia, en el *Libro sobre la Natividad de María* (III-V).

Al principio, siguiendo los textos de los evangelios apócrifos, las escenas distinguían dos momentos: la aparición del ángel a san Joaquín, para comunicarle que el Señor había atendido sus ruegos y el afectuoso abrazo de los esposos ante la puerta Dorada, o Áurea, de Jerusalén; más adelante y, para evitar crear

⁴⁰ Indica que el encuentro tuvo lugar “en la puerta”, sin especificar si se refiere a la de su casa o a la de la ciudad.

confusión al pensar que el beso había sido el medio para la concepción (*ex osculo concepta*), las escenas se unificaron, apareciendo el ángel sobre los esposos sacralizando el encuentro al tocarlos con sus manos (aunque en este caso, más que tocarlos, parece que está animándoles al abrazo). Aunque en Oriente se conocen imágenes reproduciendo la escena desde el siglo X y, desde el XII, en Occidente, es a partir del siglo XV cuando tuvo mayor difusión⁴¹.

Algunos teólogos criticaron esta representación, al sostener que la pureza de la Virgen “provenía del mismo momento en que su alma cobró vida”⁴² por lo que la imagen más correcta para representar su Inmaculada Concepción era la de Virgen tota pulchra. En el concilio de Trento se adoptó una posición neutral, optándose por tolerarla, al igual que otras “imágenes que, aunque equivocadas, cometen errores no peligrosos porque se han hecho tradicionales”⁴³.

No obstante, poco a poco, fue desapareciendo, siendo sustituida por la imagen de la Virgen sobre el creciente lunar, coronada de estrellas y rodeada por los símbolos de las letanías; finalmente, “este tipo de representación inmaculista fue prohibido por el papa Inocencio XI en 1677 ante el peligro que había de caer en el ridículo”⁴⁴.

Por ello, se ha afirmado que la representación desapareció en el siglo XVII del arte español⁴⁵ opinión que, obviamente, no sólo no compartimos sino que incluso nos atrevemos a cuestionar si el decreto de Inocencio XI llegó a tener efecto, pues a punto de terminar el siglo, en 1695, Antonio Palomino incluyó esta escena en el oratorio del Ayuntamiento madrileño y, lógicamente, si la prohibición hubiese estado vigente, habría dificultado la consagración del recinto; además, como vemos, también aquí Francisco Zorrilla incorporó este asunto al ciclo mariano por él realizado.

La composición está muy bien resuelta: en el centro encontramos las figuras principales, san Joaquín y santa Ana, que parecen contener sus emociones, dando la sensación de que el ángel, sobre ellos, les empuja al abrazo. Se hallan fuera de la ciudad, encontrándose la puerta, realmente dorada, abierta tras ellos, siendo también de este color el rastrillo protector de la entrada a la ciudad de la que, al estar levantada, sólo se percibe su parte inferior. Junto a ella vemos a un hombre de espaldas, con un saco al hombro, que da la sensación de acabar de cruzarla y, al

⁴¹ STRATTON, Suzanne: *Op.cit.*, 20.

⁴² Ibidem, 34.

⁴³ Ibidem, 21.

⁴⁴ ITURBE, Antonio: “Patrimonio artístico cultural de los conventos de San Felipe el Real y Doña María de Aragón de Madrid”. *X Congreso Internacional de historia de la Orden de San Agustín. Conventos Agustinos*. Institutum Historicum Augustinianum, Roma 1998, 349.

⁴⁵ STRATTON, Suzanne: *Op.cit.*, 34.

fondo se vislumbra vagamente una construcción con cúpula, realizada de forma muy sutil, para incrementar la sensación de profundidad a la escena.

La parte central puede resultar algo acartonada, sobre todo por los ropajes de los personajes, en especial los de san Joaquín, de un tono parduzco, casi igual al de sus barbas, por lo que su aspecto es demasiado apagado y monótono. En cambio, los ángulos de la escena son muy diferentes, realizados con una pincelada suelta y vibrante; el de la izquierda se cubre con una arboleda, de la que acaba de salir un personaje, cayado al hombro y sujetándose el sombrero, siendo una figura “llena de vida y tratada con viveza popular que lo sitúa dentro del gusto rococó y casi a las puertas de los cartones para tapiz”⁴⁶ mientras que en la derecha una mujer sentada, quizá una de las criadas que acompañaron a santa Ana, parece coger algo del cesto que sostiene en su brazo, figura que nos recuerda sobremanera a la imagen de *Magdalena penitente* realizada por Zorrilla años atrás, aunque variando la posición de su brazo izquierdo y la inclinación de su cabeza:



Abrazo en la puerta dorada (detalle)



Magdalena penitente

El cromatismo es algo apagado, tan sólo iluminado por la falda roja que asoma por debajo del delantal de la mujer de la derecha, y por el manto que cubre al ángel, así como en la brillantez de los vestidos de santa Ana, en verde y amarillo⁴⁷ muy luminosos.

Al igual que en otras obras de Zorrilla, el primer plano aparece cubierto con grandes piedras, dispuestas de forma aparentemente desordenada.

⁴⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 187.

⁴⁷ Repitiendo los colores con que había vestido a santa Ana en los lienzos de la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila.

NACIMIENTO DE LA VIRGEN



Nacimiento de la Virgen

La escena se ubica en el muro oeste y el episodio narrado fue recogido al estudiar la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila, por lo que únicamente describiremos aquí la forma en que se ha representado, que contiene algunas peculiaridades iconográficas realmente sorprendentes, si bien somos conscientes de que los detalles son difíciles de percibir pues, a pesar de la restauración, algunas partes de la pintura se han perdido a causa de las continuas filtraciones de agua padecidas.

La escena se desarrolla en tres ambientes diferentes: a la izquierda⁴⁸, el anciano san Joaquín, ataviado con ropajes pardos que parecen fundirse con su barba, apoya su mano en un cayado y se encuentra sentado en un poyete del exterior de la vivienda, junto al pequeño muro que daba acceso a la misma, detrás del cual se percibe un arbolado sobre el que se vislumbra el azul del cielo.

Un segundo ambiente, que ocupa la práctica totalidad de la luneta, corresponde al interior de la vivienda, distribuyéndose en dos niveles: en el inferior se encuentran cuatro mujeres afanadas en el lavado y secado de los pañales, en unos calderos semejantes a los que veíamos en Ávila, las dos de la derecha en actitud pasiva, una sentada y otra arrodillada, miran a las de la izquierda, mucho más dinámicas, pues una extiende el pañal para secarlo al calor del brasero⁴⁹, mientras que la otra, señala con el brazo hacia lo alto de la luneta, a la vez que vuelve su rostro como para decir a san Joaquín lo que está aconteciendo.

⁴⁸ El ángulo de la derecha se cierra con un sillar, semejante al que veíamos en la escena anterior, sobre el que se encuentra un cántaro, que parece derramar su contenido y, encima, una cortina.

⁴⁹ Aunque en el brasero parece haber unos trazos, resultan ilegibles.

Se trata de cuatro figuras de gran belleza, que se presentan en actitudes variadas, sólo una cubre con un velo su cabeza, y las tres restantes la llevan descubierta, si bien con el cabello recogido de formas diversas: moño, trenza o sujeto detrás de la nuca, pero cayendo suelto por la espalda. Los vestidos de las mujeres de la izquierda son muy similares, con la parte superior del verde intenso que tanto gustaba a Zorrilla, siendo sus faldas roja y amarilla; por lo que respecta a las de la derecha, la que lleva el pelo cubierto con el velo, lleva un vestido rojo y delantal verde, con grandes manchas blancas producidas por el reflejo de la luz, (no olvidemos que esta luneta se ubica enfrente del óculo que ilumina la estancia, lo que sin duda Zorrilla tuvo en cuenta) y, la última, en cambio, destaca porque sus vestidos son más apagados, combinando los tonos ocres de la blusa y delantal, con un verde muy suave, para la falda.

Tras ellas, y en un nivel superior, estando marcada la diferencia de altura por los peldaños de una escalera, vemos a santa Ana tumbada en un lecho con dosel, siendo difícil de apreciar porque únicamente parece haber empleado los colores blanco y un verde muy claro, destacando la tremenda palidez de la anciana, que hace que su rostro se funda con el velo que cubre su cabeza, con la almohada y con el dosel.

Junto al lecho donde santa Ana acaba de alumbrar a la Virgen, encontramos un hombre, con cabellos y barba de color castaño, y vestido con un traje pardo con cuello blanco. No sabemos a qué obedece, no hemos encontrado ningún texto que justifique su presencia ni ningún precedente de la inclusión de un varón junto a la cama, sin que podamos entender las razones por las que Zorrilla se tomó esta libertad iconográfica⁵⁰, que esperamos pueda apreciarse en este detalle,



Nacimiento de la Virgen (detalle)

Es cierto que en muchas ocasiones, la representación del Nacimiento de la Virgen fue utilizado como excusa para hacer una escena de género, añadiendo muchos detalles de cómo era la estancia y de los personajes que asistieron al suceso. La mayoría de las veces el único varón que aparece es san Joaquín, casi

⁵⁰ ¿Podría tratarse del médico que atendió a santa Ana durante el parto?.

siempre en un plano separado, aunque en ocasiones también se incluyen a jóvenes o niños, entre el grupo de criados que atienden los diversos quehaceres domésticos, pero los casos que conocemos nunca incluyen varones adultos.

El tercer y último ambiente, corresponde al celestial donde, en lo alto, se perfilan las cabezas de unos querubines y la de Dios Padre, enmarcado por el triángulo que simboliza la divinidad; es una zona que prácticamente ha perdido la capa pictórica, conservándose apenas unos trazos. Pero, bajo ellos, vemos dos ángeles, uno prácticamente tapado por una nube, por lo que sólo muestra su cabeza, las alas, su torso cubierto por una camisa rosada y un brazo. El segundo, vestido como un arcángel, con casco dorado, coraza y calzas azules, y falda roja, vuela desde el lecho de santa Ana, portando en sus brazos un cojín en el que lleva a la Virgen recién nacida para presentársela a Dios Padre.



Nacimiento de la Virgen (detalle)

De nuevo nos encontramos ante una peculiaridad iconográfica de la que no conocemos precedentes, aunque pensamos que Zorrilla pudo inspirarse en composiciones semejantes realizadas tras el nacimiento del Niño, cuando unos arcángeles, ataviados de forma semejante al que aquí vemos, presentan -en este caso a la Virgen- al recién nacido. Conocemos varios ejemplos de esta iconografía, tanto en escultura -el pesebre realizado por Salzillo que forma parte de las colecciones de Patrimonio Nacional-, como en pintura: el lienzo de Luca Giordano, conservado en el Palacio Real y, sin ir más lejos, en la propia basílica, pues uno de sus retablos laterales incluye un lienzo semejante, realizado por José del Valle en 1735.

PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO



Presentación en el templo

Se ubica en el muro norte y, al igual que en el caso anterior, al haber tratado de este episodio de la vida de la Virgen al estudiar la capilla abulense, nos limitaremos a describir la forma en que aquí se ha narrado.

Una vez más, la escena principal ocupa la mayor parte de la luneta, donde vemos a san Joaquín y santa Ana, vestidos con los ropajes descritos en las anteriores, a los pies del templo, y ambos parecen repetir el mismo gesto, llevándose la mano izquierda al pecho, y extendiendo el brazo derecho, como si estuviesen despidiéndose de su Hija.

Siguiendo el relato del *Libro sobre la Natividad de María*, la Virgen asciende sola la escalera que la conduce a la entrada del templo; lleva un vestido blanco y se cubre con un manto azul, es decir, los colores de la Inmaculada Concepción y, en un detalle de realismo, alza ligeramente su falda para no pisársela al subir los peldaños.

En lo alto de la escalera se encuentra el sacerdote, con capa pluvial, que se inclina y extiende sus brazos para acoger a María. Junto a la entrada al recinto, se disponen dos monaguillos portando los ciriales y, tras sus muros, se encuentran dos mujeres y tres jóvenes, que asoman sus cabezas para contemplar lo que sucede.

La ambientación del escenario se complementa con la inclusión de una arquitectura al fondo, muy difuminada, con lo que se consigue crear mayor sensación de profundidad y otra, a la derecha, que presenta un vano abierto, permitiéndole al pintor realizar unos juegos lumínicos interesantes. Entre los dos

pies derechos⁵¹ que se levantan marcando la entrada al templo, se despliega una cortina, que parece enrollarse, cayendo sus extremos por detrás de ellos.

El ángulo izquierdo de la luneta ha sido ocupado, de nuevo, por un gran sillar, en el que se recuesta un personaje que, protegido por la sombra de los árboles que hay a su espalda, parece contemplar tranquilamente lo que sucede ante sus ojos. Más adelante volveremos a ocuparnos de él. Por lo que respecta al ángulo derecho, en el que también se inserta el tronco de un árbol, realizado con una gran soltura y ligereza en el trazo, vemos a dos mujeres, una de ellas arrodillada y con los brazos abiertos que mira hacia el templo; recibe de lleno la luz, por lo que sus ropajes se llenan de brillos y tornasoles. La segunda mujer, por el contrario, parece cobijarse en la sombra creada por el edificio, y da la espalda a lo que sucede en el templo, preocupada por atender a los dos niños que se encuentran en su regazo; aunque se ha querido ver en esta figura “una especie de alegoría de la caridad”⁵², no compartimos esta opinión, considerando que se trata, sin más, de un detalle de ambientación de las escenas con sentido realista y que no debemos ver en ella sino a una mujer con dos niños, sin ningún sentido alegórico, encontrando ejemplos similares en la obra de Luca Giordano, quien incluye a estos personajes en varios de sus lienzos dedicados a la *Presentación de la Virgen*, como los realizados para el monasterio de Guadalupe o la iglesia de Santa Maria della Salute de Venecia, o el conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, entre otros.

ANUNCIACIÓN



Anunciación

La última de las lunetas, en el sentido de la narración, situada en el muro este, quizá por haberse visto Zorrilla forzado por un espacio constreñido a las limitaciones impuestas por el gran óculo que ocupa la mayor parte de la

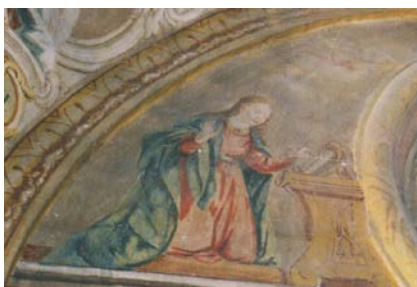
⁵¹ Utilizamos el término “pies derechos” porque el de la izquierda tiene la arista marcada, por lo que sería un pilar, pero el de la derecha parece circular, por lo que deberíamos llamarlo columna.

⁵² GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 188.

superficie, le impidió hacer una composición más elaborada, por lo que resulta la de menor interés del conjunto.

Por ello, tuvo que separar las figuras situándolas en los ángulos de la luneta, una a cada lado del óculo. El arcángel san Gabriel, a la derecha, aparece vestido con atavíos sacerdotales, con una túnica blanca y la estola roja cruzada sobre el pecho que, junto a las alas azuladas que lleva en su espalda, son los únicos toques de color, por lo que el resultado es algo apagado y monótono. Además, la figura resulta algo torpe en su realización, pues aunque parece iniciar una genuflexión y levantar su mano derecha a modo de salutación (con la izquierda sostiene un lirio) no consigue crear movimiento, sino que da una sensación acartonada.

En cuanto a la Virgen, está mejor resuelta; aparece arrodillada sobre un cojín, leyendo un libro abierto en el atril, sobre una pequeña mesa, realizada de una manera tan sutil, casi abocetada, que da la impresión de estar inconclusa. Ataviada con un vestido rojo, adornado en el cuello con una cenefa y un pequeño broche, y un manto azul, ante la llegada del arcángel levanta sus manos en actitud de sorpresa y, en lo alto, sobrevuela la paloma del Espíritu Santo, que insufla sobre Ella los rayos divinos.



Anunciación (detalle)

En la descripción de las pinturas de las lunetas de la sacristía de Haro hemos utilizado, repetidas veces, la palabra “escena”, de forma totalmente voluntaria, pues en nuestra opinión, Zorrilla concibió las composiciones a modo de escenografías, quizá influido por las que había desarrollado a lo largo de su carrera en los corrales de comedias y coliseos madrileños, así como en la influencia que tuvieron en la pintura mural de este momento, pues sólo en el área riojana son muchos los templos en los que encontramos, especialmente alrededor de los retablos, ángeles que parecen levantar o descorrer cortinajes, como los que aparecen en la propia basílica, en los lunetos donde se encuentran las Virtudes, obra de Francisco de Plano.

Para hacer tal afirmación nos basamos en dos hechos: que en dos de ellas encontramos cortinajes⁵³, a modo de telones, sin que parezcan tener ninguna funcionalidad ni estar justificados por el asunto representado, salvo que, como pensamos, al estar diseñadas como una escena teatral, este elemento era preciso para abrir o cerrar las representaciones.

Por otro lado, no creemos casual que en las escenas se mezclen dos personajes cuyas ropas parecen corresponder al momento de la narración: san Joaquín y santa Ana que, además, como hemos apuntado, son las figuras más estáticas de todo el conjunto, pudiendo estar justificado en que no corresponden a personas “reales” sino a caracterizaciones. Junto a ellos vemos a otras figuras que resultan más vivaces, dinámicas y creíbles y que, curiosamente, están ataviadas con vestidos que podrían llevar los contemporáneos a Zorrilla, cuya función en estos escenarios sería la de meros comparsas.

Otro aspecto que consideramos preciso resaltar es cómo Zorrilla tuvo en cuenta cómo era el espacio que estaba pintado, cómo utilizó las luces para iluminar a las figuras que, según estén a un lado o al otro de la estancia, crearán las sombras de izquierda a derecha, o al contrario. Siempre hemos estado convencidos de la importancia de ver las obras para el lugar donde fueron concebidas, pues siempre nos permitirán conocerlas mejor que si las vemos aisladas en otro espacio pues, como se ha afirmado, las obras, fuera del marco para el que fueron creadas “ofrecen el mismo aspecto de desasosiego y de inquietud que la contemplación fragmentada de los miembros de un cuerpo mutilado”⁵⁴. Afortunadamente, no es éste el caso.

Zorrilla realizó estas pinturas en 1742 y, ese mismo año, don Vicente Antonio de Frías, mayordomo del santuario, en la cuenta que presentó a los miembros de la cofradía registró las siguientes entradas y salidas de efectivo:

“Settecientos y quarentta y seis reales que diferentes vecinos de esta villa y otras personas dieron de limosna para ayuda de pintar la sachristía de dicho santuario”...

Y mill doscientos y cinquenta reales que pagó a Franzisco de Zorrilla, pintor, por la pinttura que hizo en la sacristía de dicho santuario, que es la misma cantidad en que se ajusttó, constta del recivo del susodicho...

Y cien reales que pagó a dicho Francisco de Zorrilla, pintor, los mismos que se detterminó se le diesen de grattificación por la pintura que hizo en dicha sachristía”⁵⁵.

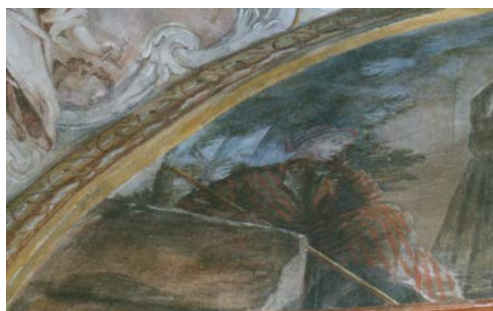
Pero, además de tener documentado el pago, con lo que la autoría sería incuestionable, Zorrilla se autorretrató en la sacristía, siendo el personaje al que

⁵³ A la derecha, en la escena de la *Natividad* y en lo alto del templo en la *Presentación*.

⁵⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Diputación provincial de Valladolid, Valladolid 1971, 25.

⁵⁵ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 122v, 123v y 125v.

aludíamos al describir la escena de la *Presentación en el templo*, cuya imagen recuperamos en este detalle:



Presentación en el templo (detalle del autorretrato de Zorrilla, y firma)

Se ha representado vestido con la bata de trabajar, listada en todos rojizos, abierta en la parte superior al estar vueltas las solapas; lleva un gorro o pañuelo atado a la cabeza, al igual que veíamos en el *Autorretrato* de 1734, y sostiene con su mano derecha el tiento de medir, recostándose en el sillar donde ha plasmado la firma y fecha de su realización: “*Fco. Zorrilla inv^{tor}. Fac^t. 1742*”.

La forma en la que se ha autorretratado, con la cabeza apoyada en su brazo en la clásica actitud de la melancolía, ha llevado a que, una vez más, se haya descrito a “este anciano ... con la mano sosteniendo la cabeza en actitud de meditación, y el cansancio vital ... anciano viajero descansando en el suelo”⁵⁶. Al estudiar el *Autorretrato* de 1734, ya manifestamos nuestra discrepancia con semejantes afirmaciones.

Es cierto que Zorrilla en 1742 contaba 63 años, pero de ningún modo podemos calificar como “anciano” a alguien que, tres años más tarde, se subiría al andamio para pintar la magnífica obra de la cúpula de la basílica.

Desde nuestro punto de vista Zorrilla está sentado, sí, pero contemplando, como un espectador más, la escena que se desarrolla ante sus ojos ¡cuántas veces no habremos visto gestos semejantes!. Vemos en su actitud, más que melancolía, cierta indolencia; más que abatimiento, aburrimiento; quizá porque el ansiado encargo para la realización de la cúpula se estaba haciendo esperar.

⁵⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 177 y 188.

CÚPULA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA, (HARO, LA RIOJA) 1745



Cúpula de la basílica de N^a S^a de la Vega de Haro (La Rioja)

Tres años tuvo que esperar Francisco Zorrilla para ver terminada su gran obra en la basílica jarrera pero, en nuestra opinión, la distancia cronológica no debe hacernos pensar, en modo alguno, que su ejecución duró tres años. No disponemos de documentos que indiquen cuándo comenzaron los trabajos, pero todo indica que la espera no fue achacable a la lentitud del pintor, sino que estuvo originada por otros factores.

Por un lado, párrafos atrás recogíamos el incumplimiento por parte de las comunidades de Haro de las exigencias del obispado relativas a la contratación del dorado del retablo, licitado por 15.900 reales pero cuyo gasto final ascendió a 18.300, modificándose asimismo el contratista de la obra, sin que parezca que les hubiesen comunicado los cambios.

Por otro lado, al estudiar las pinturas realizadas por Zorrilla en la sacristía, vimos cómo había introducido ciertas licencias iconográficas, tan insólitas que no consideramos posible que se atreviese a hacerlo sin haber sometido los bocetos a la autorización previa del comitente e, incluso, que no se debiesen a su inventiva sino que el pintor hubiese plasmado la idea sugerida por éste.

Al no disponer del documento por el que se ajustó la obra, no sabemos cómo serían las condiciones establecidas, pero consideramos, que por mucho que en Haro se le admirase, por lo menos los asuntos a representar -tanto en la sacristía como, sobre todo, en la cúpula- le fueron encomendados expresamente por los responsables de la basílica, quienes, además, antes de que se empezara la obra, con toda seguridad habrían visto los bocetos de lo que iba a llevar a cabo.

En cualquier caso, lo novedoso de su estilo, y la introducción de algunos elementos -cuando menos chocantes-, pudo no haber gustado a los responsables del obispado, demorando con ello la autorización para acometer la pintura de la cúpula; lógicamente para una obra de tal envergadura, Zorrilla tendría que hacer diversos bocetos, quizá no tanto de las figuras individuales, pues dispondría de ellos en su taller, pero sí en cuanto a la trabazón del conjunto y al movimiento coral de los distintos grupos que se distribuyen por la cúpula, pues de hecho entre los bienes inventariados en su taller encontramos un “borrón y traza de la media naranja de la Vega”.

Por último, no hay que descartar que fuese preciso realizar reparos en su arquitectura, especialmente en la cubierta, para evitar indeseables filtraciones de agua que diesen al traste con la decoración. Su construcción se había realizado en 1731, por lo que había transcurrido tiempo suficiente para que se hiciese necesario arreglar algunos desperfectos, máxime la humedad de la zona y que la cúpula de la basílica ha sido elegida durante años por las cigüeñas para disponer en ella sus nidos, con los problemas que ello acarrea. De hecho, entre los pagos realizados en 1745, encontramos uno de 209 reales a “los oficiales que se ocuparon en retejar los tejados de dicho santuario”⁵⁷.

Tras haber saneado los tejados, la lógica lleva a pensar que los albañiles tendrían que dejar lista la cúpula para que pudiera pintarse, tapando las posibles grietas o picando las humedades, sobre todo en los muros junto a las ventanas, siendo esta zona, la del tambor, la que parece ser estaba en peores condiciones, haciendo necesario entregar

"sesenta y siete reales que dicho mayordomo pagó en esta forma: veinte y cinco reales a cinco oficiales que se ocuparon en rasar las pilastras que estaban entre las vidrieras de la media naranja, para mejor pintar los ocho ángeles que en ella están; diez y seis reales y medio en diez fanegas de yeso que se gastaron y veinte y seis reales para los ladrillos que también se compraron para dicho efecto”⁵⁸.

En 1745 todo estaba concluido y don Vicente Antonio de Frías, mayordomo de la casa y santuario de Nuestra Señora de la Vega, pagó al carpintero Juan de la Torre 760 reales por los andamios que había levantado⁵⁹, así como

"Cinco mil y cuatrocientos reales que a pagado a Francisco de Zorrilla, maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla, por la pintura que hizo en la media naranja de la capilla mayor de dicho santuario, como consta de recibo de dicho Zorrilla”⁶⁰.

⁵⁷ A.P.H.: *Libro de fábrica de Nuestra Señora de la Vega 1710-1765*, 134v.

⁵⁸ Ibidem 135v-136.

⁵⁹ Ibidem, 134v.

⁶⁰ Ibidem, 134-134v.

Por un lado, del pago anterior destaca la forma, un poco rimbombante de llamar a Zorrilla; si en el de la sacristía se decía solamente “Francisco de Zorrilla, pintor”, ahora se indica “maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla”⁶¹ quizá pensando que, al añadir el título que había obtenido, le otorgaba mayor autoridad, justificando de esta forma ante los responsables episcopales las razones que habían llevado a los comisarios de Haro a realizar esta elección.

Por otra parte, también es reseñable el precio, pues cobró por este trabajo 5.400 reales, es decir, cuatro veces más que por el de la sacristía. En nuestra opinión, Zorrilla se mereció -con creces- este importe, pues en la cúpula de la basílica hizo una obra maestra, tanto en la media naranja como en el tambor, representando en ella la Asunción de Nuestra Señora pero, al unir este asunto con el de su Inmaculada Concepción -por las múltiples referencias a este misterio- y, por la composición que desarrolla, nos parece más acertado denominarla *Glorificación de la Virgen*.

TAMBOR DE LA CÚPULA



Tambor de la cúpula de la basílica de N^{ra} S^a de la Vega

La obra ejecutada por Zorrilla se inicia en los muros que se levantan sobre los arcos torales del crucero, con una decoración realizada a base de roleos vegetales blancos sobre un fondo azul, que se repite en jambas y dinteles de los vanos del tambor⁶². Por encima de este friso, la cornisa que marca el arranque de la cúpula simula un jaspe veteadado y, sobre ella, encontramos una balaustrada fingida que, más que balaustres parece que está formada por jarrones de piedra blanca, dispuestos bajo los vanos de las ventanas, alternándose con unos zócalos decorados con jaspes o mármoles, ubicados bajo las pilastras. La blancura de la

⁶¹ Como recogimos en nuestra tesis de licenciatura, no es correcto llamarle “pintor real” o “pintor de cámara” como consta en algunas publicaciones, pues no lo fue.

⁶² Los vanos aparecen rodeados por fingidos marcos, simulando ser de madera tallada.

falsa piedra destaca sobre un fondo azul intenso, que nos ayuda a introducirnos en la visión celestial que se desarrolla en la media naranja. Al final del capítulo volveremos a recoger esta balaustrada.

Sobre ella se disponen ocho pilastras, alternándose con los vanos abiertos perimetralmente en el tambor, en las que el pintor ha representado unas figuras aladas representando otras tantas alegorías, cuya identificación es clara por haber incluido encima de las cabezas una tarjeta con su respectivo título, y, debajo de las ventanas, encontramos unos grandes marcos, flanqueados por ángeles niños que portan diversos objetos tomados de las letanías lauretanas⁶³.

Debemos hacer la salvedad de que las pinturas fueron restauradas en el año 2004; en la mayoría de los casos las imágenes que mostramos son anteriores a la intervención, lo que impide que su calidad sea la que hubiésemos deseado, al mostrar los deterioros que presentaban, producidos no sólo por las filtraciones de agua, desconchones o (en las zonas cercanas a las ventanas) rozaduras y arañazos practicados en sucesivas intervenciones (para cambiar los cristales, por ejemplo) sino, sobre todo, por haberla oscurecido el humo de las velas y por estar prácticamente toda la superficie cubierta con pequeñas manchas blancas, pensándose que pudieran ser muestras de que la cúpula hubiese sido picada en algún momento⁶⁴, pero en realidad estaban originadas por los excrementos de las aves que, al volar por su interior, los proyectaban sobre sus paredes, acumulándose en ellas, con el resultado que puede apreciarse en el ejemplo que mostramos en la imagen de la izquierda:



Cúpula, antes de la restauración



Cúpula, durante los trabajos de restauración

⁶³ Las pinturas de la cúpula y tambor han sido estudiadas por Ismael Gutiérrez Pastor en su artículo sobre Francisco Zorrilla, quien las relaciona directamente con las pinturas realizadas por Antonio Palomino en las iglesias valencianas de los Desamparados, San Juan del Mercado y San Nicolás de Bari (GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.* 189-194). Como ya hemos indicado en capítulos anteriores, sin despreciar la influencia que la obra teórica de Palomino tuvo en los pintores de la generación de Zorrilla, sus pinturas valencianas se apoyan, fundamentalmente, en la *Iconología* de Ripa, fuente que, con toda seguridad era conocida por nuestro pintor, y por todos aquéllos que concurrían a su Academia, tomando de ella ideas, modelos e imágenes, sin tener que recurrir a Palomino, con cuya obra -en este caso- presenta más diferencias que semejanzas.

⁶⁴ Ibidem, 189.

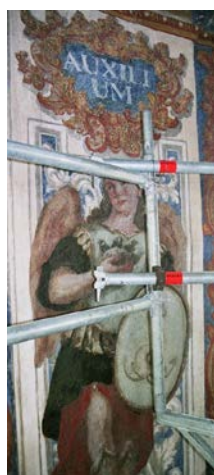
En la imagen de la derecha se hace evidente la diferencia de luminosidad que presentan las zonas ya restauradas en comparación con las que estaban pendientes de limpieza. Afortunadamente, al haberse eliminado esta suciedad, podemos apreciar la pintura en todo su esplendor.

Disponemos de otra serie de imágenes, tomadas durante el desarrollo de la restauración, cuando tuvimos la posibilidad de subirnos al andamio levantado al efecto y, con ello, pudimos examinar de cerca las pinturas, aunque la estructura nos impidió fotografiar correctamente las correspondientes al tambor, al cubrirlas parcialmente⁶⁵.

Hemos optado por insertar, juntas, las ocho imágenes de las alegorías y, posteriormente, las de los zócalos, para hacer el estudio de las estructuras comunes de forma conjunta, evitando con ello repetirnos, ocupándonos posteriormente de los elementos que las distinguen, y su posible significado, cuando las recojamos de forma individualizada. Hemos comenzado por la alegoría de la *Salud*, al estar situada en el eje central de la cúpula, bajo la imagen de la Virgen, para continuar siguiendo la dirección de las agujas del reloj:



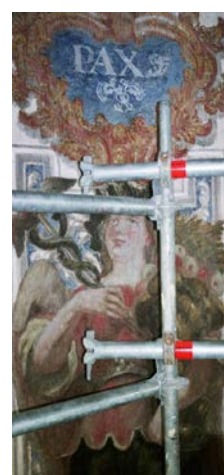
Salud



Auxilio



Consuelo



Paz

Para describir las pinturas que cubren las pilastras del tambor hemos utilizado el término “figuras aladas” y no ángeles, porque en cinco casos son figuras masculinas⁶⁶, pero las tres restantes son mujeres⁶⁷.

⁶⁵ Sí disponemos de imágenes completas de las pinturas ubicadas en el lado este, tras su restauración, por haberlas realizado desde el andito que recorre las naves de la iglesia, aunque la distancia hace que resulten algo oscuras. Como sólo llega hasta el crucero, impide poder apreciar las situadas en el lado oeste de la cúpula, al quedar sobre nosotros.

⁶⁶ *Salud, Auxilio, Favor, Honor y Refugio.*



Favor

Honor

Gracia

Refugio

En todos los casos, se encuentran encaramados a un pedestal, cuyos perfiles presentan la combinación de líneas cóncavas y convexas tan repetido en el arte barroco, adornados asimismo con molduras de las que cuelgan pequeños detalles frutales, semejantes a los que veíamos en las cenefas de la cúpula de la sacristía y, sobre sus cabezas, unos marcos simulando madera, muy ornamentados, contienen unas tarjetas azul celeste en las que, en caracteres blancos, se identifican las respectivas alegorías. A sus espaldas, en las pilastras aparecen unas molduras fingidas, en cuyo interior se repiten los motivos de roleos vegetales blancos sobre fondo celeste, como los vistos en el anillo, incrementándose con ello la sensación de uniformidad que tiene el conjunto.

No compartimos la opinión de que “fueron realizados sobre la base de un único cartón sobre el que se hicieron las variaciones mínimas de piernas y brazos”⁶⁷ pues, como bien puede apreciarse, además de modificar la posición de las extremidades, en unos casos encontramos figuras frontales mientras que otras se giran ligeramente a izquierda o derecha, siendo también distinta la posición de las cabezas, hacia arriba, abajo o a los laterales.

También difiere la forma en que van vestidas pues la figura que representa la *Gracia* sólo lleva una túnica mientras que las restantes, sobre el vestido, portan una especie de jubón, a veces adornado con flecos o una armadura. Además, las faldas de los ángeles, o son más cortas o llevan cortes verticales, que nos permiten ver sus piernas, alargándose pudorosamente las de las doncellas.

⁶⁷ Consuelo, Paz y Gracia.

⁶⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 189.

Por lo que respecta a los muros que se encuentran debajo de los ventanales, vemos en ellos la siguiente disposición:



Salutem nobis ...



Auxilium christianorum



Consolatrix afflictorum



Pacem meam



Tu no sab ...



Merces tua ...



(texto perdido)



Refugium meum

En siete de estos zócalos, sobre un fondo realizado en el color azul intenso que veíamos en otras zonas, ha dispuesto dos ángeles, que responden a los modelos tan peculiares del pintor, portando objetos simbólicos de la letanía y presentando actitudes variadísimas que, en ocasiones, llegan a romper el marco arquitectónico en el que se insertan, trampantojo con el que se incrementa la sensación de realidad; entre cada pareja vemos unos marcos, en tonos ocre y perfilados en rojo o marrón, imitando madera, sumamente ornamentados con grandes hojas, en cuya parte superior aparece una pequeña cabeza (semejante a la que encontramos en las tarjetas de tantas estampas de este momento, como las realizadas por Zorrilla estudiadas en capítulos precedentes) y en el interior de la cual se encuentra una inscripción en letras blancas, tomada de textos bíblicos y litúrgicos⁶⁹, y relacionada con la alegoría ubicada a su izquierda.

⁶⁹ En la última línea de la inscripción, en caracteres más pequeños, se indica de dónde están tomados los textos, si bien en ocasiones la referencia es poco precisa, aunque también está realizada en letras capitales.

Por lo que respecta a la octava de estas pinturas, es distinta de las anteriores porque en ella se encuentran dos postigos que comunican la cúpula con el espacio ubicado entre las bóvedas de la basílica y sus cubiertas⁷⁰, ya que en este caso son cuatro los ángeles que aparecen, dos a cada lado, y no llevan ningún objeto en sus manos.

Una vez recogidas las coincidencias entre los distintos grupos representados, pasaremos a ver lo que les singulariza, peculiaridades que vienen producidas por razones iconográficas.

Tanto los personajes alados de las pilastras como los ángeles de los zócalos están estrechamente relacionados, de forma que, mirando la ventana cuya tarjeta indica “*Salutem Nobis Tribul Benigna*”, el ángel que se encuentra a su izquierda corresponde a la alegoría de la *Salud*. Comenzaremos nuestro estudio por éstos, al encontrarse alineados con la representación de la Virgen, figura principal de la cúpula, alrededor de la cual gira todo el programa iconográfico de la basílica.

SALUD



Salud

Es difícil asegurar qué objetos portan los ángeles pues, como recogimos en su momento, la zona del tambor es la que mayores pérdidas de capa pictórica había sufrido. Mientras que la restauración de la sacristía había reconstruido partes totalmente perdidas, como los rótulos de Judit y Jael, quienes se ocuparon de la cúpula fueron más respetuosos, limitándose a consolidar lo conservado y

⁷⁰ De nuevo debemos agradecer a Manolo, miembro de la Congregación, así como a Víctor Jiménez, abad que fue de la basílica, habernos guiado por estas dependencias, permitiéndonos el acceso a las mismas y contemplar desde dicha ventana las pinturas de la cúpula, facilitando con ello su estudio.

rellenando los espacios irrecuperables con líneas de color, para homologarlas con el resto, sin aventurar lo que podría representarse en ellos.

En este caso concreto, como vemos en las imágenes, el resultado es que los ángeles llevan en sus manos unos elementos vegetales de color amarillo que, en nuestra opinión corresponden a una palma, en la izquierda, y un haz de espigas, en la derecha.

La inclusión de una hoja de palma acompañando a las imágenes de la Inmaculada Concepción es sumamente frecuente; por un lado en el *Cantar de los Cantares* se la compara con la esposa: “parecido es tu talle a la palma, y tus pechos a los racimos” (Cant 7,7) aunque aquí, al emparejarla con las espigas, pensamos que está aludiendo a la Sabiduría cantada en el *Eclesiástico* pues, al igual que la palmera, se expande por toda la cristiandad: “Extendí mis ramas como una palma de Cades” (Ecc 24,18).

La aparición del haz de espigas asociada a imágenes de la Inmaculada Concepción es menos frecuente, pero no excepcional, pues no muy lejos de Haro, en el santuario de la Virgen de la Antigua de Orduña (Vizcaya), se conserva un lienzo de esta advocación, atribuido a Francisco Solís, en el que uno de los ángeles lleva este atributo⁷¹. Símbolo de la abundancia, de la fertilidad, de la eucaristía y, en este caso, de la Virgen, en cuyo inmaculado cuerpo germinó el de Cristo, cumpliéndose la profecía de Isaías “y el fruto de la tierra será ensalzado” (Is 4,2). Además, al cobijar la espiga múltiples granos, también puede verse como una representación de la Iglesia, al amparar bajo una misma fe pueblos diversos.

En el caso de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, la presencia de las espigas está además justificada al ser uno de los elementos que porta la imagen titular del templo, en clara alusión a uno de sus milagros, al hacer que unas espigas de cebada produjeran harina panificable.

En la letanía se incluyen cuatro invocaciones, tomadas de las oraciones medievales que relacionan a Nuestra Señora con la iglesia militante, poniendo a la Virgen como intercesora de sus hijos en tiempos tan turbulentos, pidiéndola salud, auxilio, consuelo y refugio, por lo que se la denomina “Salud de los enfermos”, “Auxilio de los cristianos”, “Consuelo de los afligidos” y “Refugio de los pecadores”, estando representadas las cuatro alegorías en el tambor de la cúpula si bien, sólo en dos de las inscripciones se recoge el texto de la letanía “Auxilium Christianorum” y “Consolatrix afflictorum”; los dos restantes, “Salus infirmorum” y “Refugium peccatorum”, ya figuraban en la basílica de Nuestra Señora de la Vega (en las filacterias sostenidas por los ángeles que se encuentran en el

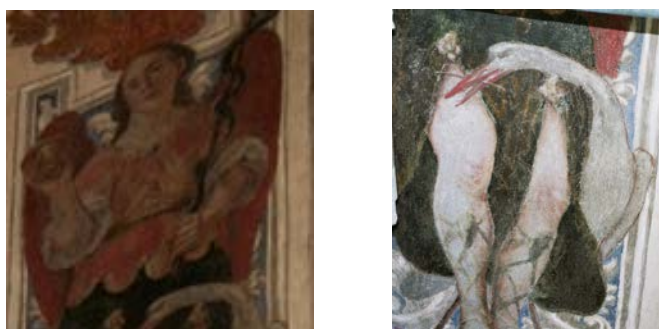
⁷¹ Pudimos verlo en la exposición celebrada con motivo del 150º aniversario de la proclamación del dogma. *Catálogo de la exposición “Inmaculada”*: Op.cit., 266-267.

presbiterio); quizá por ello, y para evitar repeticiones, en las inscripciones de los zócalos correspondientes se han incluido otras invocaciones, menos frecuentes que las de las letanías, aunque igualmente relacionadas con el asunto tratado que, en este caso, es la siguiente:

“SALUTEM NOBIS
TRIBUE BENIGNA
EX OR ECLE”

que corresponde al texto “Salutem nobis tribue benignus et pacem” incluido en la oración *A cunctis* que, según la tradición, fue escrita por Inocencio III (1160-1216). Las últimas palabras “Ex or Ecle” significaría que el texto procede de la iglesia, es decir de un rezo, pues en efecto en la oración citada, la comunidad cristiana ruega a Dios que la defienda de todos los peligros del cuerpo y del alma, dándole salud y paz, poniendo por intercesora a la Virgen (cuya protección se extiende -como las ramas de la palmera o los granos de trigo- a toda la iglesia), así como a todos los santos, relacionando con ello este espacio y el de la media naranja, presidida por la Virgen rodeada por todos ellos.

En cuanto a la alegoría de la *Salud* que se encuentra en la pilastra inmediata, vemos en ella a un ángel mancebo, con la cabeza ligeramente inclinada, levantando la mirada hacia la cúpula, con las alas desplegadas y sosteniendo en su mano derecha un vaso y, en la izquierda, una vara a la que se enrolla una serpiente. Tras él, aunque asomando la cabeza por delante del cuerpo del joven, se encuentra una cigüeña con una rama de orégano en el pico, estando justificada su presencia porque “la Cigüeña, mediante el orégano, repara la debilidad de su propio estómago, siendo utilizado por los Egipcios, del modo que decimos, como el más propio jeroglífico de la Medicina”⁷². Sobre su cabeza, dentro de una tarjeta, aparece el rótulo con su nombre en latín que lo identifica “SALUS”.



Salud (detalles)

⁷² RIPA, Cesare: *Op.cit.*, II, 49.

Aunque Ripa y, por ende, Palomino, describen la *Salud* como una mujer o hermosa matrona sentada en un elevado trono, Zorrilla se aparta de esta personificación, optando por asimilarla a un ángel. Sí se ajusta a ellos en cuanto a los objetos que porta en sus manos: una copa, significando con ello “que por medio de la bebida se recibe muchas veces esta Salud o Salvación, en virtud de las medicinas y medicamentos que se toman por la boca”⁷³ y una serpiente enrollada a una vara, símbolo de la Salud “por cuanto ésta se renueva y rejuvenece cada año siendo además muy fuerte, sana y resistente, y utilizándose por último en muchísimos medicamentos”⁷⁴, aunque en el contexto de la basílica quizá haga referencia al mandato divino por el que Moisés fabricó “una serpiente de bronce fundida sobre madera, mirando en dirección a la cual los que estaban heridos recibían la Salud tan solo con sostener dicha mirada”⁷⁵.

En los textos de Ripa se recoge que en ocasiones la *Salud* aparece acompañada de un gallo o gallina, pero no hace alusión a la cigüeña, lo que podría hacer pensar que Zorrilla tomó este elemento directamente del tratado de Palomino. Quizá, pero también es posible que conociese bien el tratado de Ripa, por lo que supiese que al tratar de la *Medicina*, tan relacionada con la *Salud*, se la representa acompañada de este animal.

AUXILIO



Auxilio

En este caso no hay duda sobre los objetos portados por los ángeles: un creciente lunar, a la izquierda, y un sol, a la derecha, estando en ambos casos personificados al haberlos representado con ojos, cara y nariz. Su aparición junto a representaciones de la Inmaculada Concepción es recurrente, y hacen alusión al

⁷³ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, II, 290.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem, II, 291.

Cantar de los Cantares en el que, al hablar de la esposa, se la define como “bella como la luna, brillante como el sol” (Cant 6,9).

Además, la Virgen se ha relacionado con la luna, no sólo por el creciente que aparece bajo sus pies en las representaciones inmaculistas, sino “por preceder al día, que es Cristo”⁷⁶ y, también con el sol, por reflejar la luz divina a toda la Iglesia. Esta asimilación de la Virgen con la dualidad entre la luz y la oscuridad, se relaciona con la inscripción que acompaña a los ángeles:

“AUXILIUM CHRIS
TIANORUM
EX LET”.

que corresponde a la advocación, tomada de la letanía, “Auxilium Christianorum”, es decir, Auxilio de los cristianos, que tiene su origen en el año 345 cuando san Juan Crisóstomo describe a la iglesia y, por ende, a la Virgen, como defensora de la fe cristiana en la lucha entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, en la que Nuestra Señora, al igual que san Miguel, vencerán al demonio simbolizado por un dragón, con lo que se relaciona la pintura del tambor con la cúpula, donde el arcángel ocupa un lugar preferente.

San Pío V, el 30 de abril de 1571, en agradecimiento a que por su mediación el ejército cristiano logró la victoria en la batalla de Lepanto, mandó añadir al rezo de la Letanía esta invocación.

No recoge Ripa ninguna alegoría para el *Auxilio* o *Ayuda*, aunque sí para el *Socorro*, pero no coincide con lo realizado por Zorrilla ni por Palomino. En el tratado de este último se indica que se “representará un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estará grabado un navío en alta mar ... y en la mano derecha tendrá un nido de golondrinas.

Nuestro pintor lo representa como un mancebo alado, con escudo y nido de golondrinas, y la inscripción que figura en el rótulo sobre cabeza -por cuestiones de espacio, dividida en dos líneas- lo titula como “AUXILIUM”. La forma en que está realizada su figura es muy distinta de la que aparece en la basílica valenciana, a pesar de repetir algunos de los objetos que dice el tratado. Palomino dispone en ella un joven sentado, alado, armado con fuerte coraza, casco y escudo en el que se ve una nave, levantando el brazo derecho en el que sostiene el nido de golondrinas, estando envuelto por el amplio vuelo de su manto, dando todo el conjunto una sensación de fuerza y poder.

⁷⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián y TEJADA VIZUETE, Francisco: *El camarín de Guadalupe: historia y esplendor*. Monasterio de Guadalupe, Guadalupe 1996, 190.

Sin embargo, el *Auxilio* de Zorrilla está, como las restantes figuras, de pie, no lleva casco y el peto está realizado de una forma tan ligera que más bien parece un jubón rematado con flecos. En su mano derecha sostiene un nido del que asoman cuatro polluelos de golondrinas, como queriéndolo acoger en su seno para protegerlo.

Decíamos que Ripa no recoge ninguna alegoría del *Auxilio*, pero, curiosamente, al hablar de la *Igualdad* la representa con un nido de golondrinas, al significar, para los egipcios, “al hombre que distribuye su Herencia equitativamente entre sus hijos”⁷⁷; imagen, al parecer, tomada de un jeroglífico de Horapolo, en el que se dice que cuando este ave “va a morir, rueda por el barro y construye un nido para sus polluelos”, idea utilizada por la iglesia cristiana, que la relaciona con el sacrificio de Jesucristo al entregar su vida para redimir al género humano, máxime cuando según una leyenda, tras su Resurrección, las golondrinas partieron hacia todas las partes del mundo para anunciar la buena nueva⁷⁸. Desde este punto de vista, su inclusión en la alegoría del *Auxilio a los Cristianos* es clara, máxime cuando la esperanza⁷⁹ de Ezequías, tras sanar de la enfermedad, en la que “gritaba como un pollito de golondrina” (Is 38,14) era que “el Señor nos salvará” (Is 38,20).

En cuanto al escudo, según Palomino debería contener un navío en alta mar, pero lo que ha representado Zorrilla es un delfín enroscado a un ancla⁸⁰, emblema unido a la expresión *Festina lente* desde los romanos⁸¹ y que es recogido por Alciato:

“Todas las veces que el viento furioso
al espantoso mar mueve gran guerra
socorre al navegante el piadoso
delphin, clavando el ancora en la tierra.
Quan bien parecería à el religioso
Rey, en quien la piedad pura se encierra,
ser ancora à su pueblo de continuo
trayendo esta divisa del delphino”⁸².

Al hablar del *Favor*⁸³, Ripa lo representa con un escudo, necesario “para defensa de la vida” pero, además, lo decora con un delfín, alusivo a que el favor, o

⁷⁷ RIPA, Cesare: *Op.cit.*

⁷⁸ RUIZ DE GAUNA HERNÁNDEZ, Ibán: “Los Hieroglyphica. Fra Angélico y la Anunciación del Prado”. *Revista Sans Soleil* nº 1 (2009), 16-17.

⁷⁹ En este contexto, parece lógico que el escudo de Zorrilla lleve un ancla.

⁸⁰ Que Palomino utiliza en la representación del *Refugio*.

⁸¹ HALL, James: *Op.cit.*, I, 61.

⁸² Citado por GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (y II): el ámbito alegórico”. *A.E.A.* nº 318 (2007), 168.

⁸³ Según el Diccionario de autoridades, *Auxilio* y *Favor* son palabras sinónimas.

el auxilio, “debe realizarse sin obligación ni daño de quien lo hace, siendo en cambio de mucha utilidad y honor para quien lo recibe; cualidades que bien se conocen en las acciones de los delfines”⁸⁴.

Esta simbología de auxilio desinteresado y universal de la iglesia, y de la Virgen como intercesora, queda patente en el escudo de la Santa y Real Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad de Zaragoza, cuyo primer cuartel presenta un delfín enroscado a un ancla, como el que vemos en el escudo pintado por Zorrilla, justificándose su presencia porque en los bestiarios se dice que cuando los marineros lanzaban el ancla, los delfines la guiaban hacia un lugar firme y seguro en el fondo del mar. Por ello representa la ayuda al necesitado, prestándole su auxilio, guía y orientación⁸⁵.

CONSUELO



Consuelo

En el zócalo cuyo estudio emprendemos los ángeles llevan, excepcionalmente, dos objetos cada uno: el de la izquierda sostiene una vara de azucenas en la mano derecha y una flor en la izquierda -curiosamente, más evidente en la imagen previa a la restauración que tras ella- y, el de la derecha porta una estrella y una rama de cinamomo.

La azucena, por su color blanco, ha estado asociada desde la antigüedad a la pureza de María, siendo muy abundantes las escenas en las que acompaña a la Virgen, no sólo en las relativas a su Inmaculada Concepción, sino también en las de la Anunciación. Tiene su base bíblica en el canto primero del *Cantar de los Cantares* donde el esposo hace el elogio a su esposa diciendo “Como azucena entre espinas, así es mi amiga entre las doncellas” (Cant 2,2). Además, también

⁸⁴ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 401.

⁸⁵ *Heraldo de Aragón*, 22 de marzo de 2013.

significa “ese inquieto deseo de la Virgen por ver al Verbo en el mundo para su remedio”⁸⁶.

En cuanto a la segunda flor que lleva este ángel, en nuestra opinión se trata de la rosa mística⁸⁷, asociada a la Virgen al ser una de las advocaciones de la letanía; por un lado, tradicionalmente está considerada como la más perfecta y más bella de las flores y, al brotar entre espinas, su simbolismo se uniría al anteriormente citado para la azucena.

En ambos casos, la medicina tradicional ha utilizado sus flores para aliviar distintos dolores, por lo que su inclusión en este lugar las relacionaría con la inscripción que aparece en la tarjeta.

La presencia de la azucena y de la rosa tiene sentido porque la Virgen sirve de consuelo a los fieles que a Ella se encomiendan no sólo en momentos de enfermedad, sino que también es consuelo de los afligidos, en el valle de lágrimas, frecuentemente sembrado de espinas, a que alude la oración de la *Salve*.

Por lo que respecta al ángel de la derecha lleva en una de sus manos la “stella matutina”, el lucero del alba que simboliza a la Virgen (Ap 2, 28) en cuanto que su aparición representa el fin de las tinieblas, anunciando la llegada de la luz divina, a quien sirve de heraldo, dando con ello esperanza y consuelo a los afligidos.

En la mano izquierda sostiene una rama verde, difícil de identificar. No parece de olivo, ni tampoco está florecida, por lo que pensamos que pudiera tratarse del cinamomo⁸⁸ aludido en el *Eclesiástico*: “como el cinamomo y el bálsamo aromático despedí fragancia” (Ecc 24, 20), árbol especial porque en él anida el ave Fénix, siendo la Virgen “vn divino y Celestial Cinamomo, donde anido (quiero dezir) se hizo hombre, y se vistio de nuestra humana naturaleza: la unica y divina Ave Phenix, Christo nuestro Redemptor”⁸⁹, y cuyas propiedades curativas justificarían su presencia en este zócalo, ya que el texto de la inscripción que las acompaña es el siguiente:

“CONSOLATRIX
AFFLICTORUM
EX LET”

⁸⁶ GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián y TEJADA VIZUETE, Francisco: *Op.cit.*, 195.

⁸⁷ Aunque actualmente se conoce como rosa mística a la zinnia, no podría tratarse de esta planta ya que, al ser oriunda de México, no fue conocida en Europa hasta mediados del siglo XVIII.

⁸⁸ Existen variedades diversas de cinamomo, casi todas utilizadas en farmacia, siendo las más conocidas el árbol de la canela y el alcanfor. Quizá, al estar asociado en la cita bíblica con el bálsamo aromático, podría tratarse de este último.

⁸⁹ MIRANDA, Luis: *De la Purissima y Inmaculada Concepcion de la Sacratissima Reyna de los Angeles: María Madre de Dios y Señora Nuestra*. Diego de Cusio, Salamanca 1621, 265

es decir, “Consuelo de los afligidos”, invocación tomada de las letanías. En el tratado de Ripa no aparece ninguna alegoría del Consuelo, y en el de Palomino la describe como una matrona de edad avanzada “porque para consolar a un afligido, se necesita especial discreción, y prudencia; y en esta edad es más connatural, que en otra ... halagando con afecto enternecido a un chicuelo afligido, y lloroso, juntando su cabeza a la del chicuelo”⁹⁰, coronada de flores, tanto por su hermosura como por su fragancia “cuyas calidades ha de tener el consolador, no sólo en la hermosura atractiva de sus afectos, sino en la dulce fragancia de sus palabras”⁹¹. En su pecho, un corazón inflamado por la Caridad y la mano derecha levantada, señalando a la Virgen, mostrando “de donde dimana todo nuestro remedio y consolacion”⁹².

Aunque del texto anterior pudiera parecer que las pinturas de Zorrilla y Palomino deberían de ser coincidentes, son sumamente distintas: en la que Palomino hizo para la basílica de los Desamparados de Valencia encontramos a una anciana sentada, vestida con ropajes de la antigüedad que la cubren hasta los pies y con los cabellos tapados por un velo sobre el que lleva una diadema de flores; junto a ella un niño, algo crecido y de pie sobre una nube, se abraza al cuello de la matrona, que le atrae hacia sí, acercándose sus frentes; el corazón inflamado finalmente no pue pintado y el brazo derecho, más que levantarse hacia la Virgen, se despliega en actitud declamatoria.

La alegoría del *Consuelo* de Zorrilla parece responder a una elaboración propia, indudablemente basada en los tratados anteriores pero modificándolos. Él ha representado a una mujer joven, con alas de color rojo intenso, de pie, que irradia firmeza y serenidad; sobre su vestido, de color oro viejo, viste un jubón rosáceo con el borde inferior festoneado; su cabeza, descubierta, con el pelo recogido en la nuca pero cayendo suelto por la espalda, se adorna con una corona de rosas; en su pecho, un corazón inflamado; sostiene en sus brazos a un niño pequeñito, desnudo, cuyo rostro indica que está al borde del llanto, a quien la mujer cubre parcialmente con una especie de toquilla, acurrucándolo contra ella, a la vez que levanta su brazo derecho, señalando a la cúpula, donde se encuentra la Virgen, de quien es alegoría y, sobre su cabeza, el rótulo identificándola (también distribuido en dos líneas): “*Solatium*”.

Vemos cómo Zorrilla ha seguido, parcialmente, a Ripa, cuya imagen de la *Caridad* es descrita como “mujer vestida con traje rojo, que sostiene con su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene a un niño abrazado”⁹³, no siendo extraño que mezcle ambos conceptos, equiparándolos, pues “un

⁹⁰ PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, II, 475.

⁹¹ Ibidem, II, 476.

⁹² Ibidem.

⁹³ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 161.

seguidor de Cristo que carezca de caridad no es sino una armonía disonante ... pues se dice de la caridad que no consiste sino en una cara unidad, que a Dios y a los hombres nos une en amor y afección ... la ardiente llama, con su vivacidad nos enseña que la caridad nunca cesa de actuar, amando siempre, según su costumbre”⁹⁴. Es decir, si no hay Caridad, no hay Consuelo.

En cuanto a la corona de flores, quizá Zorrilla siguiera a Palomino, o tal vez a Ripa, que cubre de flores la cabeza de la *Inteligencia*, para resaltar “la parte del cuerpo donde reside aquella potencia con la cual entendemos”⁹⁵, pues si no se conocen, y comprenden, las aflicciones, difícilmente podrán ser consoladas. O, quizá, al haber representado él a una mujer joven, quizá la cubra de flores recogiendo la cita de Ripa quien, al tratar de la juventud, la cubre coronada de flores, “porque esta edad suele ser calificada por los Poetas como flor de los años”⁹⁶.

PAZ



Paz

En este caso, el ángel de la izquierda lleva en sus manos un lirio morado que, en muchas ocasiones, ha sido descrito de forma errónea al confundirlo con el lirio de los valles (Cant 2,1) o con la azucena (Cant 2,2)⁹⁷.

No conocemos la referencia bíblica de la que parte su relación con la Virgen pero conocemos muchas obras en las que aparece junto a Ella, siendo uno de los atributos que distinguen a la imagen de Nuestra Señora de la Portería.

⁹⁴ Ibidem, I, 163.

⁹⁵ Ibidem, I, 533.

⁹⁶ Ibidem, II, 11.

⁹⁷ El nombre científico del lirio de los valles es “*Convallaria majalis*”, el de la azucena “*Lilium candidum*”, siendo sus flores en ambos casos blancas; mientras que el lirio azul pertenece a la especie “*Iris germanica*”.

Asociado al rezo del Rosario, disponemos de estos versos que se cantaban el domingo de Pascua en Quintana de Pidio (Burgos), acompañando al rosario de la Aurora:

“Es María la rosa fragante,
el lirio morado del rico jardín,
azucena, clavel encarnado⁹⁸,
para los que al Rosario quieren acudir”⁹⁹.

En cuanto al ciprés, corresponde a una de las alabanzas de la Sabiduría, quien se presenta a sí misma como “elevada soy cual cedro sobre el Líbano, y cual ciprés sobre la cordillera del Hermón” (Ecc 24,17), apareciendo frecuentemente unido a la Virgen por la rectitud que Ella demostró desde el “primero instante de su purísima Concepción, hasta el fin y último de su vida: tratando siempre de las cosas del Cielo, sin torcerse ni inclinarse a cosa alguna de la tierra”¹⁰⁰.

El lirio se ha visto como “símbolo de la confianza en la providencia y de la paz”¹⁰¹ y su presencia en el folklore popular de la Semana Santa que antes recogíamos se relaciona con la inscripción que acompaña a los ángeles:

“PACEM MEAM
DO VOBIS
IOAN. C°20”

Efectivamente, los versículos de san Juan, “Mi paz os doy” (Jn 20, 21) se insertan en el momento en que el Evangelista narra la aparición de Cristo a sus discípulos en el día de Pascua, siendo aludidos por el sacerdote durante la Misa, invitando a los fieles a darse la paz.

También con la Paz se asocia el ciprés, árbol de hoja perenne, por lo que siempre está “honrado con sus hojas, sin que ningún frío, ayre ni viento sea bastante para privarle de ellas, siempre esta de una manera”, lo que le relaciona con la Virgen a quien “ningún trabajo, ni persecución alguna fuese bastante jamás, para inquietar ni perturbar su ánimo”¹⁰².

⁹⁸ Recordemos que, en la *Inmaculada Concepción* de Portillo, uno de los ángeles porta un ramo de claveles rojos.

⁹⁹ Recopilados en *Cuadernos del Salegar*, la cita ha sido tomada de la página www.mimosa.pntic.mec.es. La referencia a la Resurrección quizá no sea casual, pues los pasos de Semana Santa suelen estar adornados con lirios morados, especialmente los de las imágenes de Cristo. Curiosa es que, en la misma estrofa, aparezcan asociados el clavel rojo y el lirio morado, como sucede en este villancico popular: “En el portal de Belén / hay un clavel encarnado / que por redimir al mundo / se ha vuelto lirio morado”.

¹⁰⁰ MIRANDA, Luis: *Op.cit.*, 262.

¹⁰¹ REVILLA, Federico: *Op.cit.*, 229.

¹⁰² MIRANDA, Luis: *Op.cit.*, 262.

Nos preguntamos si de esta asociación del ciprés con la paz y con la idea de no perturbar el ánimo, nacería la idea de plantar estos árboles en los cementerios.

Lógicamente, la alegoría que va unida al texto y elementos marianos es la de la *Paz*, uno de los dones que fueron otorgados a la Virgen y a los Apóstoles, tras la venida del Espíritu Santo en Pentecostés, iniciándose a partir de ese momento la actividad misionera de la iglesia.

Zorrilla la ha representado como una mujer joven, alada, vestida con una falda verde y jubón rojo festoneado en la parte inferior y adornado con un cinturón dorado; coronada de laurel, su cabeza se eleva, mirando arrobada a la cúpula, y porta en su mano diestra el caduceo y, en la siniestra, un ramo de espigas y flores. Sobre ella, el rótulo la identifica con su nombre latino “*PAX*”.

Ripa recoge trece imágenes a ella dedicadas, y ninguna concuerda exactamente con lo indicado en el párrafo anterior pues el pintor adorna la figura por él creada con elementos que va tomando de una u otra de las descripciones del tratadista: una mujer vestida de rojo¹⁰³, coronada de olivo sosteniendo en la siniestra una gavilla de espigas “símbolo apropiado de la paz, pues sólo abunda la cosecha de estos frutos cuando la paz permite que los hombres se dediquen al cultivo de la tierra, que se queda infecunda con la guerra e inútil por completo”¹⁰⁴, y “una cornucopia rebosante de frutos, frondas y flores ... simboliza la abundancia, que es a un tiempo madre e hija de la paz”¹⁰⁵, sosteniendo con la diestra un caduceo ante el cual “se abatían enfrentamientos y discordias, sirviendo por lo tanto como signo apropiado de la Paz”¹⁰⁶.

Existiendo tantas imágenes, altares y templos dedicados a la advocación de Nuestra Señora de la Paz, haría innecesario insistir en los motivos por los que esta alegoría aparece en el tambor de la cúpula de Haro, a pesar de que la inclusión de la invocación a la Virgen como “*Regina Pacis*” o “*Reina de la Paz*” en la letanía no fue decretada hasta el 30 de noviembre de 1915, en plena I Guerra Mundial, por el papa Benedicto XI.

¹⁰³ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, II, 184.

¹⁰⁴ Ibidem, II, 183.

¹⁰⁵ Ibidem, II, 183, 186.

¹⁰⁶ Ibidem, II, 185, 186.

FAVOR



Favor

En este caso, los ángeles no portan ningún elemento y, en lugar de ser dos como en los zócalos anteriores, aquí son cuatro, como indicábamos anteriormente, estando la inscripción en las portezuelas que comunican la cúpula con la nave que se abre encima de la bóveda de la nave mayor, en la que puede leerse lo siguiente:

“TU NO SABHOS
TE PROTEGE
HIM. ECCLES.¹⁰⁷”

La alegoría que acompaña a esta cita, cuyo rótulo nos indica que se trata del *FAVOR*, representa a un joven alado, vestido con armadura, sosteniendo con su mano izquierda un escudo y, con la derecha, un cetro en dirección al suelo, como si estuviese señalando con él la inscripción anterior. Su cabeza aparece algo ladeada e inclinada hacia abajo, meditabunda.

La descripción es prácticamente coincidente con la recogida por Ripa en su tratado¹⁰⁸, a excepción de que, en lugar de colocar un joven tocando la lira sobre el delfín, aquí lo ha vuelto a relacionar con el ancla, repitiendo el modelo empleado en el *Auxilio*, no dejando de ser, por lo menos curioso, que Zorrilla lo repitiese, pues podría haber sustituido el ancla y el delfín por un navío, manteniéndose su significado.

¹⁰⁷ No hemos podido localizar a qué himno corresponde.

¹⁰⁸ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 400. En su tratado, Palomino recoge esta referencia para el diseño de la decoración de la iglesia de los Santos Juanes (PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, 466) si bien, finalmente, el estuco que representa esta alegoría reproduce la figura de una matrona portando el cetro pero, en lugar del escudo lleva un libro y, además invierte el orden de los objetos que sostiene con sus manos.

En cuanto a la posición del cetro, “era el signo que usaban los Reyes de los Persas para favorecer a sus vasallos, tocándoles con su extremo la cabeza”, gesto repetido por Asuero para favorecer a Ester¹⁰⁹.

Pensamos que su inclusión en el tambor de la cúpula se relaciona en cuanto a la Virgen actúa como intercesora a favor del género humano, a través de las distintas invocaciones que los fieles realizan durante el rezo del Rosario.

HONOR



Honor

Como podemos apreciar, tanto la pintura de este zócalo como la del siguiente se encontraban en un pésimo estado de conservación, quizá porque al estar orientadas al norte, acusaban más las inclemencias del tiempo. Por ello, no podemos conocer los elementos que portaban los ángeles, al no haberse conservado; por lo que respecta a la inscripción, gracias a la restauración realizada, se ha recuperado su contenido:

“*MERCES TUA
MAGNANIMIS
GEN. 15*”

La cita recoge visión de Abraham en la que Yavé le dijo “Ego protector tuus sum et merces tua magnanimis”, es decir, “yo soy tu protector, y tu galardón será sobremanera grande” (Gen 15, 1) y, en efecto, muchos fueron los honores que recibió, como la promesa de que tendría quien le sucediera.

La alegoría que hay junto a este zócalo está rotulada con la palabra “*HONOR*” y en ella vemos a un hombre, con las alas desplegadas, que representa

¹⁰⁹ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 401.

tener más edad que los que aparecen en las restantes pilastras, cubierto con armadura sobre la que porta un manto rojo y corona vegetal, sosteniendo una lanza con la mano derecha y un escudo con la izquierda, donde vemos unas arquitecturas superpuestas; lleva una gargantilla y una pulsera, lo que no debe llevar a confundirlo con una mujer, pues tiene el cabello corto y la longitud de su falda, como en el caso de las de otros mancebos, permite que le veamos las piernas, lo que no hubiese sido decoroso en el caso de que la alegoría fuese una fémina.

Zorrilla parece haber realizado su pintura al dictado del tratado de Ripa, donde se describe al *Honor* como “hombre de aspecto venerable, coronado de palma¹¹⁰, con un collar de oro al cuello, y otros brazaletes también de oro que los brazos le ciñen. Con la diestra sostendrá una lanza y con la siniestra un escudo, sobre el que han de aparecer pintados dos Templos”¹¹¹.

No podemos precisar si la corona que porta es de hojas de palma, o de laurel (simbolizando en cada caso la victoria o la fama adquirida tras grandes sudores y fatigas), pero vemos que la armadura está cruzada por un manto “de púrpura ... Real ornamento e indicio del honor supremo”¹¹²; la lanza y el escudo son símbolos de los reyes y, asimismo, los brazaletes y el collar de oro eran antiguos signos de honor¹¹³.

Para Ripa, “en el Templo del Honor no se podía entrar sino por el Templo de la Virtud, de ello se desprende que solamente será un Honor verdadero el que de la Virtud nace y proviene”¹¹⁴ y, en la sociedad del siglo XVIII, el Honor era un valor esencial, estando sumamente preocupados por alejar toda duda de lo que pudiera ensombrecer o “manchar” el honor; lógicamente, ese afán por defender el honor inmaculado, nos conduce a la titular de la cúpula y a la lucha por conseguir la declaración del dogma que recociese su Inmaculada Concepción.

¹¹⁰ En otros casos, le cubre con corona de laurel (RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 479).

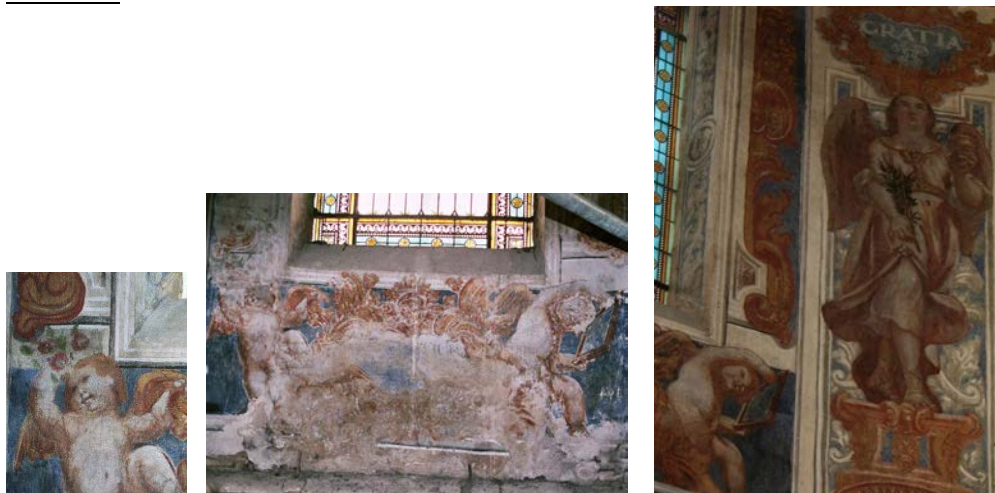
¹¹¹ Ibidem, I, 480. No apreciamos en el escudo la inscripción indicada por Ripa, pero quizá no se haya podido recuperar en la restauración de la pintura. El texto de Palomino (PALOMINO, Antonio: *Op.cit.*, 466) reproduce el de Ripa, si bien la obra finalmente realizada para la iglesia valenciana de los Santos Juanes muestra un hombre maduro, sentado, con un brazo levantado en el que sostiene un ramo de flores.

¹¹² Ibidem, I, 479.

¹¹³ Ibidem, I, 480.

¹¹⁴ Ibidem.

GRACIA



Gracia

Al igual que el caso anterior, el zócalo estaba muy deteriorado, tanto, que ha sido imposible para los restauradores restituir ni un solo trazo de la inscripción; por el contrario, sí conocemos los elementos marianos que sostienen los ángeles: el de la izquierda un ramillete de flores rojas, alusivo al rosal de Jericó (Ecc 24,18).

Aunque pudiera parecer una redundancia que, por un lado, se relacione a la Virgen con la rosa mística y, por otro, con el rosal de Jericó, está justificado porque esta última comparación alude a que la Virgen es como “la plantacion de la misma rosa: que quiere dezir, a la misma rosa cuando se abre, y comienza a brotar, y descubrir sus hojas: para significar que aunque siempre fue vistosa y odorifera: pero muy mas en particular, en el origen y principio de su purissima Concepcion, quando fue concebida, y segun la commun manera de hablar, començo à nacer en el vientre de su Madre la Gloriosa Sancta Ana”¹¹⁵.

El ángel de la derecha sostiene en sus manos un espejo, alusivo a la Sabiduría que, como hija de Dios, es espejo sin mancha de la majestad divina (Sab 7, 26), por lo que se asocia a la Virgen, que fue concebida sin mancha de pecado, a la vez que, a su vez, Ella misma se convierte en espejo de todas las virtudes.

Ambos elementos están claramente relacionados con la doncella de la pilastra, alegoría de la *Gracia*, pues en su saludo el arcángel san Gabriel llamó a María “Gracia plena”, lo que ha sido interpretado por los exégetas como señal inequívoca de la aceptación de su “incomparable pureza”.

¹¹⁵ MIRANDA, Luis: *Op.cit.*, 263.

En la pilastra siguiente, cuyo rótulo indica “*GRATIA*”, vemos representada a una doncella, alada, que porta un vestido de color rosado que parece moverse en torno a sus piernas; eleva la cabeza y la mirada hacia la cúpula, sosteniendo en su mano izquierda un cáliz y, en la derecha, una rama de olivo.

De nuevo la imagen realizada por Zorrilla se ajusta, con precisión casi rigurosa, al texto de Ripa relativo a la *Gracia divina*, donde se describe como una “mujer hermosa y sonriente que ha de estar con el rostro buuelto hacia el Cielo, donde se ha de ver al Espíritu Santo¹¹⁶ ... Con la diestra sostendrá una rama de olivo junto con un libro¹¹⁷, sujetando además con la siniestra un Cáliz”¹¹⁸.

Efectivamente, la vemos mirar hacia el Espíritu Santo, “solicitándole de todo corazón el perdón de nuestras graves culpas”, pues es quien insufla “la Divina Gracia en nuestros pechos”, simbolizada por el cáliz; pareciendo que la doncella ya la ha recibido pues porta en su mano la rama de olivo, símbolo de “la paz que siente en su alma el Pecador cuando se reconcilia con Dios en virtud de la Gracia”¹¹⁹.

La relación de esta figura con la Virgen parece evidente, dado el número de imágenes, altares, etc., dedicados a la advocación de Nuestra Señora de Gracia y que una de sus invocaciones de la letanía sea “*Mater divinae gratiae*” o “*Madre de la divina Gracia*”.

REFUGIO



Refugio

¹¹⁶ La paloma del Espíritu Santo se encuentra en el centro de la cúpula, al que la *Gracia* dirige su mirada.

¹¹⁷ No ha sido representado por Zorrilla.

¹¹⁸ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 465.

¹¹⁹ Ibidem, I, 465-466.

El ángel de la izquierda nos muestra un elemento arquitectónico, en el que vemos el vano de una puerta, con sus dos hojas cerradas; pudiera pensarse que es la “Porta clausa”, la puerta cerrada recogida en el libro de Ezequiel, que “estará cerrada; y no se abrirá, y no pasará nadie por ella; porque por ella ha entrado el Señor Dios de Israel” (Ez 44, 2), pero ésta hace alusión a la virginidad de María, y no a su Inmaculada Concepción. Por ello, nos inclinamos a ver aquí la “Janua coeli”, es decir, la Puerta del cielo, una de las advocaciones de la letanía y que aparece unida al elemento que porta el otro ángel, “la Torre de David” a la que se compara la esposa del *Cantar de los Cantares*: “tu cuello es como la torre de David, ceñida de baluartes” (Cant 4,4) y que, en ambos casos, se refieren a recintos seguros, inviolables, lo que los relaciona con la inscripción que figura entre ellos:

“REGUGIUM ME
UM ES TU
PSAL 30”

En efecto, según nos indica Zorrilla, “*Refugium meum es tu*” corresponde al Salmo 30 y alude a la plegaria: “Sacarme has de la red que me han tendido, pues tú eres mi refugio” (Sal 30, 5). Como indicamos anteriormente, Zorrilla no utiliza la invocación más habitual, tomada de las letanías, “*Refugium peccatorum*”, por aparecer en una de las filacterias del presbiterio.

La descripción que del *Refugio* nos deja Ripa nada tiene que ver con lo realizado por Zorrilla¹²⁰ y, si la comparamos con la pintura que Palomino realizó en la basílica de los Desamparados, tampoco se asemejan, pues éste ha representado un joven sentado, con armadura y casco; siguiendo el texto de Ripa, a su lado se encuentra un altar y tiene los brazos abiertos, empuñando la espada con la mano diestra y protegiéndose tras el escudo -decorado con el ancla y el delfín- que sostiene en la siniestra, en una actitud claramente defensiva.

La imagen de Zorrilla es muy distinta: en ella vemos a un mancebo alado, de pie; más que armadura, parece que lleva un jubón rematado con flecos, no lleva casco y, aunque sostiene con su mano derecha una espada desnuda, la actitud que presenta no es ni ofensiva ni defensiva, sino que da la impresión de que el arma descansa sobre su hombro.

Tampoco lleva escudo, sino que sujeta con su mano izquierda un objeto rectangular y, con la mano que empuña la espada, un utensilio de forma alargada, elementos ambos que no acompañan a la alegoría del Refugio, o de conceptos similares. Por su aspecto, podría pensarse que se trata de un espejo cuadrado,

¹²⁰ “Hombre puesto de rodillas delante de un altar y manteniendo los brazos bien abiertos” (Ibidem, II, 258). Si bien el *Socorro* que, en cierto modo es sinónimo de *Refugio*, se representa como un “hombre armado que empuña con la diestra una espada desnuda” (Ibidem, II, 320).

aunque el joven no se mira en él, o, también, de una especie de soporte donde el artista dispusiera los papeles para poder dibujar los bocetos de la obra que fuese a acometer; en cuanto a los que sostiene entre los dedos de la mano derecha, las líneas son tan sutiles que no tenemos claro si se trata de dos pinceles, o de un compás, pues por un extremo sólo vemos un objeto pero, por el opuesto, parece desdoblarse. En cualquier caso, harían alusión a la actividad pictórica, pues precisamente Ripa, al describir el *Dibujo*, le hace sostener “un compás con la diestra y con la siniestra un espejo”, el primero por consistir “principalmente en calcular las dimensiones, que sólo son perfectas cuando mantienen entre sí la proporción adecuada” y, el segundo, por significar que “el dibujo pertenece a aquel órgano interior del ánimo al que llamamos fantasía, que viene a ser el lugar donde se asientan las imágenes”¹²¹.



***Refugio* (detalle)**

La asociación de ambos objetos con la idea del *Refugio* es creación del propio pintor. En un principio, nos pareció extraña la forma de distribución de las alegorías, pues aunque visualmente las cuatro invocaciones a la Virgen (en su relación con la iglesia militante) se presentan juntas, al verlas como hemos hecho -partiendo del eje de la cúpula y siguiendo la dirección de las agujas del reloj-, tres se sitúan a la derecha de dicho eje y una, el *Refugio*, a la izquierda de éste, quedando relegada al último lugar, cerrando el ciclo del tambor.

Pudiera ser que Zorrilla, en los tres años que tuvo que esperar para realizar esta pintura, se sintiera atrapado en una red, como reza el Salmo recogido en el zócalo y, dudando sobre qué le convenía hacer, sin duda invocaría la protección de la Virgen, encomendándose a Ella para que se resolviera el problema que tenía paralizada la obra; una vez lograda la tan ansiada licencia, reservó la alegoría del *Refugio* para cerrar con ella el tambor de la cúpula, disponiendo en sus manos, en señal de agradecimiento por el favor recibido, sus útiles de pintor, haciendo al mismo tiempo, de una forma tal sutil, un resumen del ideal por el que había

¹²¹ Ibidem, 279-280.

luchado toda su vida: la defensa de la Pintura como un Arte Liberal, Ciencia que requería de la combinación perfecta del conocimiento técnico y del ingenio.

Quizá mientras pintaba la cúpula, entonaría este otro Salmo: “Al Señor invoqué entre mis angustias, y el Señor me ha atendido y me ha librado” (Sal 118,5).

MEDIA NARANJA



Glorificación de la Virgen

Por encima de las ventanas que iluminan la cúpula que se alza sobre el crucero de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, se dispone una nueva cornisa y, sobre ella, descansa la media naranja, donde Francisco Zorrilla realizó una obra maestra, que ha visto resaltada su belleza tras la restauración que limpió las pinturas de la suciedad acumulada durante más de 250 años y restituyó las partes de la capa pictórica que se habían desprendido a lo largo de ese tiempo.

En repetidas ocasiones hemos indicado que todos los elementos decorativos de la basílica están dispuestos con un único fin: ensalzar a Nuestra Señora de la Vega, titular de la misma, haciendo especial hincapié en rendir culto a su Inmaculada Concepción, y al rezo del Rosario a Ella dedicado.

La tradición atribuye a santo Domingo de Guzmán la institución de la oración del Rosario en honor a Nuestra Señora, que tuvo su mayor apoyo por el papa Gregorio XIII a raíz del triunfo de la Santa Alianza en la batalla de Lepanto el 7 de octubre de 1571, incluyendo -como vimos en su momento- una nueva invocación dedicada a la Virgen, como “Auxilio de los Cristianos”, ese día

instituyó la festividad de Nuestra Señora de la Victoria si bien, un año más tarde, se sustituyó su nombre por el de Nuestra Señora del Rosario, manteniéndose en la actualidad.

El rezo del Rosario concluye con las letanías, invocaciones a la Virgen que, conocidas como letanías lauretanas por haberse desarrollado en torno al santuario italiano de Nuestra Señora de Loreto, fueron aprobadas por Sixto V en 1587; a la oración primitiva se le fueron incorporando nuevos epítetos, hasta el punto de que en 1664 Alejandro XVII prohibió hacer más adiciones y, a partir de entonces los únicos añadidos han sido realizados por los Papas¹²².

En su estructura encontramos grupos diversos que recogen aquéllas que presentan un carácter común; por ejemplo, las que giran en torno al término Mater, como “Mater Admirabilis” o “Mater Salvatoris”; a ellas están dedicadas las filacterias que portan los ángeles que se encuentran en el crucero de la basílica de la Vega, sobre las imágenes de los Padres de la Iglesia.

El siguiente grupo estaría formado por seis invocaciones que exaltan la virginidad de María: “Virgo prudentissima”, “Virgo clemens”, etc., para, a continuación, relacionar una serie de apelativos que la asocian con el Antiguo Testamento, fundamentalmente con la esposa del *Cantar de los Cantares* o con la Sabiduría alabada en el *Eclesiástico* donde encontraríamos, entre otros, los de “Rosa mystica”, “Turris davidica” o “Janua coeli” que suelen acompañar a las imágenes de la Inmaculada Concepción. En el caso de la basílica de Haro, los encontramos en el friso tallado que adorna su crucero, así como en los ángeles de los zócalos del tambor de la cúpula, estudiados páginas atrás.

A estos apelativos les siguen otros cuatro, que relacionan a la Virgen con la iglesia militante: “Salus infirmorum” y “Refugium peccatorum”, rotulados en las filacterias que sostienen los ángeles del presbiterio, y “Refugium peccatorum” y “Consolatrix afflictorum”, en dos de las tarjetas del tambor de la cúpula.

El último grupo de las letanías lauretanas lo forma una serie de invocaciones que giran en torno al término Regina, siendo el grupo que ha sufrido variación en los últimos años, al haberse incorporado, entre otras, las de “Regina sine labe originali concepta”, tras la proclamación del dogma de la Inmaculada en 1854 o la ya citada de “Regina pacis”, con motivo de la I Guerra Mundial, siendo la última inclusión la de “Regina familiae”, por Juan Pablo II en 1995.

Hasta ahora, no habíamos hecho mención alguna a las invocaciones de este último grupo, pues todas y cada una de ellas¹²³ están representadas en la cúpula de

¹²² BECERRIL, Juan: *Glosa rimada de la Virgen María*. Dossat, Madrid 1959.

¹²³ Lógicamente, de las incluidas en el Rosario de 1745.

la basílica, donde a María se la representa como “Regina angelorum”, “Regina patriarcharum”, “Regina profetarum”, “Regina apostolorum”, “Regina martyrum”, “Regina confessorum”, “Regina virginum” y “Regina sanctorum omnium”, motivo por el que hemos llamado a la obra realizada por Zorrilla en la media naranja *Glorificación de la Virgen*.

La estructura de las pinturas parte de un eje longitudinal, que siguiendo la dirección del sol, este-oeste, divide en dos mitades la cúpula. En dicho eje encontramos, sucesivamente, unos niños orantes; la imagen de la Virgen, rodeada de pequeños ángeles y la santísima Trinidad, en el centro de la cúpula; girando hacia el lado oeste, el arcángel san Miguel. Al tratarse de las figuras principales, su estudio lo acometeremos en último lugar.



Glorificación de la Virgen (eje central)

En la superficie de la cúpula el artista ha representado diversos grupos que se disponen en círculos concéntricos. En el primero, situado sobre la cornisa, encontramos dieciocho figuras de santos que se disponen de forma simétrica¹²⁴, nueve a cada lado, en dirección a la Virgen, y cerrando el círculo, las figuras de tres niños, uno coronado de laurel y dos con flores y, Adán y Eva con el árbol del Paraíso.

¹²⁴ Al tratarse, en la mayoría de los casos, de santos sobradamente conocidos, nos limitaremos a identificarlos; por el contrario, de aquéllos cuya representación es menos frecuente, intentaremos explicar las razones por las que creemos se han incluido en la cúpula.



San Pedro, san Andrés, san Emeterio y san Celedonio

A la derecha de la Virgen, y en sentido contrario a las agujas del reloj, pues la mayor cercanía a Nuestra Señora indica una jerarquía que debemos respetar, se disponen san Pedro, con túnica azul y el manto amarillo con que suele cubrirse, de perfil, arrodillado, con las llaves en su mano, una de oro y otra de plata; y san Andrés, abrazando la cruz aspada y levantando su mano derecha.

A continuación, ligeramente retranqueadas, aparecen dos medias figuras, una de ellas más joven, vestidas con túnica y manto y que no llevan atributo alguno, resultando por tanto difícil su identificación¹²⁵. Pensamos que podría tratarse de san Emeterio y san Celedonio, santos mártires y patronos de Calahorra, ya que su situación en la cúpula es simétrica a la de san Bernabé, del que más adelante trataremos y, además, aparecen ligeramente retranqueados de la primera línea, que es como ha situado a los santos locales.

San Emeterio y san Celedonio eran soldados al servicio de Roma pero, para no renegar de su fe, abandonaron las legiones y se retiraron a Calahorra, quizá su ciudad natal, siendo detenidos y martirizados a orillas del Cidacos, en fecha incierta, al no haberse conservado las actas del martirio por haberse decretado su destrucción durante el imperio de Diocleciano¹²⁶, siendo la opinión más generalizada, que el suceso tuvo lugar en el siglo III, aunque no hay unanimidad en fijar si fue durante la persecución de Valeriano (segunda mitad del siglo III) o de Diocleciano, que retrasaría su muerte a finales del siglo III, principios del IV.

Aunque en ocasiones se los representa vestidos como soldados romanos, no sería lo correcto, puesto que cuando fueron martirizados habían abandonado la milicia, error que Zorrilla no comete, al haberlos vestido como civiles.

¹²⁵ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 193. Al tratar de las imágenes representadas en la cúpula, no hace alusión a estas dos figuras.

¹²⁶ FERNÁNDEZ OGUETA, Jesús: *Año Cristiano. Op.cit.*, III, 42-49.



San Juan y san Felices

A continuación de ellos se encuentra el apóstol san Juan, en actitud de estar escribiendo, con el libro apoyado en su rodilla izquierda y levantando el brazo derecho, en cuya mano sostiene la pluma; su perfil es un tanto peculiar, con un pequeño bigote, que recuerda sobremanera las pinturas de escuela sevillana. Unos pasos detrás de san Juan encontramos a san Felices, patrón de la villa de Haro.

Los escasos datos que se conocen de san Felices están íntimamente unidos a los de su discípulo, san Millán, apareciendo citado, por tanto, en la biografía que de este último escribió san Braulio, obispo de Zaragoza (+651), donde se narra que habiendo llegado al “joven Millán el rumor de la fama de que en el Castillo de Bilibio vivía entonces un *ermitaño* llamado *Felices*, hombre *santisimo*, al cual hizo intencion de llegarse y ofrecerse para ser su discípulo”¹²⁷; en el siglo XI, el monje Grimaldo escribió el relato del traslado de sus reliquias, desde Haro al monasterio de San Millán de la Cogolla¹²⁸, código conservado en la Real Academia de la Historia, incorporado en el tomo correspondiente de la *España Sagrada* escrita por el padre Risco. En ambos textos, así como en los versos que le dedicó Gonzalo de Berceo, se insiste en su condición de eremita y maestro de san Millán, que vivió en los riscos de Bilibio, cercanos a Haro -donde actualmente se levanta su ermita-, lo que justifica que en las imágenes de él conservadas vista un hábito similar al de los monjes benedictinos.

Sin embargo, fray Mateo Anguiano, en su historia de los santuarios riojanos, publicada en 1704, afirmaba que fue párroco de Bilibio y sus

¹²⁷ CANTERA ORIVE, Julián: *San Felices de Bilibio. Patrón de Haro (Logroño). Lección hagiográfico-histórica*. Ayuntamiento de Haro, Haro 1955, 8-9.

¹²⁸ El 16 de octubre de 1605 “un hueso de la canilla del muslo de la largura de un palmo” fue entregado a la villa de Haro, depositándose en la basílica mientras se hacían las obras de la parroquia, donde se trasladó la reliquia el 25 de junio de 1607, depositándose en el altar mayor, debajo del sagrario. El 31 de enero de 1644 se reconoció a san Felices como patrón y tutelar de la villa de Haro (CEGARRA PÉREZ, Joaquín: *Op.cit.*).

aledaños¹²⁹, afirmación cuya veracidad se cuestiona en la biografía escrita por Julián Cantera y se niega en el estudio reciente realizado por Víctor Jiménez, quien fue abad de la basílica de Haro y presbítero de su parroquia que, basándose en la “escasa probabilidad histórica de que fuera ordenado sacerdote” y que ello habría supuesto para san Felices “abandonar su vocación de soledad y oración permanentes”, concluye que en lugar de llamarle “presbítero santo”, es más ajustado a la realidad denominarle “santo eremita”¹³⁰.

Pensamos que esta controversia puede ser aclarada a partir de las palabras del erudito fray Diego Mecolaeta quien, al recoger a san Felices como maestro de san Millán, en la traducción de la *Vida de san Millán* de san Braulio, incorporada a su obra *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla*, añade que el término presbítero “es voz griega, que han usurpado los Latinos, y significa lo mismo que en latín *senior*, y en nuestro idioma *anciano*... llamaban *Presbyteros* no tanto para significar la edad, como la prudencia y madurez, según explica nuestro P.S.Gregorio”¹³¹.

No podemos afirmar si Zorrilla disponía del texto del padre Anguiano, pero sí asegurar que conocía sobradamente el de Mecolaeta, justificándose con ello que le haya representado como un hombre mayor, pues ya lo era cuando san Millán acudió a formarse junto a él, vestido con un hábito marrón sobre el que luce la estola de presbítero, aliviando el peso de sus años en un cayado que porta en la mano derecha. Se lleva la mano izquierda al pecho y, mientras que las figuras que lo rodean miran a la Virgen, él, por el contrario, dirige su mirada al frente, al lugar de la cúpula donde se encuentra su discípulo san Millán.



San Lucas, Santiago el mayor y san Vítores de Cerezo



Detalle del estandarte

¹²⁹ ANGUIANO, Mateo: *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus Santos y milagrosos santuarios* (1704). Facsímil Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Logroño 1985, 408-431.

¹³⁰ JIMÉNEZ, Víctor Manuel: *San Felices de Bilibio. Un “laico eremita” con fama de santidad*. Las citas proceden de una copia del trabajo que nos facilitó su autor, sin que tengamos noticia de que haya sido publicado.

¹³¹ MECOLAETA, fray Diego (1724): *Op.cit.*, 67.

A continuación de san Felices, se encuentra el evangelista san Lucas, representado en actitud de pintar a la Virgen, a modo de icono, en un lienzo que le sostiene un ángel; junto a él, Santiago el mayor con el bastón, del que cuelga la calabaza con el agua para aliviar la sed del Camino, y la venera que lo identifica como peregrino y, junto a él, sobre la nube, se encuentra el estandarte de la Orden de la que es titular.

La presencia de Santiago en la cúpula está plenamente justificada no sólo por ser apóstol, sino porque, aunque Haro no se sitúa directamente en el camino francés, el ramal que, desde Vitoria y Miranda de Ebro conduce a Santo Domingo de la Calzada, sí pasa por la villa. Además, no olvidemos la existencia de la ermita dedicada al apóstol Santiago, cuya congregación reunía a los hijosdalgo de Haro, perteneciendo a ella los miembros de la familia Zorrilla.

Tras él, y un poco retranqueado, vemos a san Vítores de Cerezo. El padre Flórez, en su obra *España Sagrada*¹³², incluyó un apéndice recogiendo la vida del santo que había sido escrita, en latín, por el beneditino Andrés Gutiérrez de Cerezo hacia 1460, conociéndose asimismo un texto “en lengua vulgar” incluido en una edición del *Flos Sanctorum*, publicado en Alcalá de Henares en 1567. En 1945, recogiendo estos datos, se redactó una biografía del Santo, a raíz de haber localizado su autor un códice en la Biblioteca Nacional que pensaba podría ser el citado por el padre Flórez.

Según esta última hagiografía¹³³, san Vítores fue un sacerdote de la ciudad de Cerezo que, “ansioso de mayor perfección” se retiró a los montes de Oña, donde vivió como un eremita hasta que recibió el aviso de un ángel de que los vecinos de aquel lugar se hallaban en gran aprieto, ante el asedio de los árabes. Tras acudir a Cerezo, fue apresado y crucificado pero desde la cruz continuaba predicando, por lo que tres días más tarde lo decapitaron en Quintanilla de las Dueñas; levantándose, tomó su cabeza y se encaminó, con ella entre las manos, a Cerezo, continuando con su predicación, ante cuya visión los árabes huyeron despavoridos y el santo pidió a sus paisanos que lo acompañaran para darle sepultura. Su inclusión en la cúpula está justificada porque, aunque Cerezo del río Tirón pertenece a la provincia de Burgos, apenas dista 30 km. de Haro tratándose, por tanto, de un santo local.

Por ello, como vemos, Zorrilla lo ha representado como diácono, sosteniendo su cabeza entre las manos y, con los ojos muy abiertos, está mirando en dirección a la Virgen.

¹³² FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico histórico de la iglesia de España. Tomo XXVII: Monasterios e iglesias de Burgos*. Facsímil Ayuntamiento de Burgos, Burgos 1983.

¹³³ HUIDOBRO SERNA, Luciano e IZARRA TAMAYO, Teodoro: “Vida de San Vítores de Cerezo”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos* nº 91-92. Tipografía de “El Monte Carmelo, Burgos 1945.



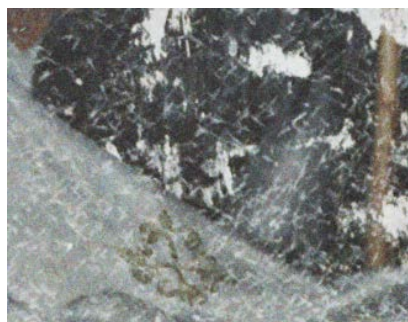
Santo Tomás, san Pablo y san Bernabé

Por lo que respecta a las imágenes del primer círculo que se encuentran a la izquierda de la Virgen, son las siguientes: santo Tomás apóstol, con la lanza en la mano, ocupando lugar tan preminente por ser el titular de la parroquia de Haro, de la que la basílica era su anexo, seguido de san Pablo que, con el libro en la mano, parece apoyarse en la espada.

Junto a él se encuentra un hombre joven, vestido con túnica y palio como los apóstoles, que pensamos se trata de san Bernabé¹³⁴, apareciendo con un libro en la mano, el evangelio según san Mateo, con el que según la leyenda curaba a los enfermos; su representación no es muy común, pero en nuestra opinión aquí estaría justificada como homenaje a Bernabé Antonio de Brocarte, provisor y vicario general del obispado de Calahorra y la Calzada, quien se había ocupado de las gestiones pertinentes para conceder la licencia de la pintura de la media naranja.



San Simón, Santiago el menor y san Millán



Detalle de la cruz de Alcántara

¹³⁴ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): Aunque si recoge la presencia de esta figura, no la identifica.

A san Bernabé le siguen dos apóstoles, representados de forma especular: san Simón, que lleva en su mano izquierda una sierra y levanta el brazo derecho; junto a él, Santiago el menor o Santiago Alfeo, que en la mano diestra porta el bastón grueso y nudoso, atributo de su martirio (murió molido a palos de un batanero) elevando el brazo contrario.

Junto a ellos volvemos a encontrar un santo local, tratándose en esta ocasión de san Millán, representado como un anciano venerable, de largas barbas blancas y algo encorvado, cubierto con el hábito benedictino con la cogulla y las anchas mangas tan característica y con un libro abierto en la mano derecha, alusivo seguramente a la Regla de san Benito, imagen que sería muy familiar a Zorrilla por la estampa por él dibujada veinte años atrás. Su presencia en la cúpula está justificada por haberse formado en Bilibio, junto a san Felices y, además, por las relaciones que el monasterio de San Millán de la Cogolla mantenía con la villa de Haro, donde los monjes benedictinos disponían de propiedades y heredades.

En la nube en la que se apoya esta última figura, el pintor ha representado la cruz de la orden de Alcántara, no porque esté relacionada con ninguno de los santos que se encuentran junto a ella, sino que su ubicación en este lugar es por paralelismo con la orden de Santiago, ya que si, desde este lugar, trazásemos una diagonal en la cúpula, en el otro extremo encontraríamos el estandarte anteriormente mostrado. De esta forma, el pintor incluye en la cúpula las enseñas de las dos principales órdenes militares españolas, a las que pertenecían los miembros más destacados de la sociedad jarrera.



San Vicente y san Lorenzo



El rey David

A continuación se disponen dos santos diáconos, que nuevamente parecen hacer pendant, san Vicente y san Lorenzo, con la palma que les identifica como mártires, en la mano derecha e izquierda respectivamente, mientras en el centro se incluyen los objetos que hacen referencia a su martirio: la rueda de molino en la que ataron a san Vicente cuando lo arrojaron al mar, y la parrilla donde asaron a san Lorenzo. Además de que la presencia de los dos religiosos sirve para rendir homenaje a los responsables de la Iglesia, la inclusión de san Vicente pudiera estar justificada por ser el santo patrón de Vicente Antonio Frías, mayordomo del

santuario, uno de los apoderados del cabildo para obtener la licencia preceptiva para realizar la pintura de la media naranja y que, como cuentadante de la cofradía de Nuestra Señora de la Vega, fue quien pagó a Zorrilla tanto la decoración de la sacristía, en 1742, como la de la cúpula, en 1745.

Tras ellos, el rey David, con corona y manto de armiño, sostiene entre sus manos una lira, que está tañendo, quizá entonando los salmos laudatorios en honor de la Virgen. Figura realizada con un primor exquisito pues, a pesar de que la distancia impediría apreciarla con detalle desde la nave de la basílica, Zorrilla ha llegado a pintar las cuerdas del instrumento musical, estando los dedos del Rey curvados, en un gesto de absoluto realismo. Por otro lado, sus rastros nos recuerdan en gran medida la pintura de *San Guillermo, rey de Escocia*, realizada para el claustro de los trinitarios calzados de Madrid y en la actualidad conservada en el Ayuntamiento de Haro.

Desde el principio de nuestro trabajo, hemos venido señalando que las obras de Zorrilla se caracterizan por ser composiciones ordenadas y, lógicamente, aquí, en su gran obra, no podíamos esperar algo diferente. Como hemos indicado en los párrafos anteriores, en este primer círculo de Gloria aparecen dieciocho santos, distribuidos en dos grupos de nueve figuras, colocadas casi de forma simétrica, entre los que encontramos: un evangelista (san Lucas), ocho apóstoles (san Pedro y san Pablo -pilares de la Iglesia-, Santo Tomás -patrón de Haro-, san Juan -en su doble faceta de apóstol y evangelista-, Santiago el Mayor y el Menor, san Andrés y san Simón), dos santos diáconos como representantes del orden sacerdotal (san Vicente y san Lorenzo), tres santos locales (san Felices, san Millán de la Cogolla y san Vitores de Cerezo), tres relacionados con el obispado de Calahorra (san Emeterio, san Celedonio y san Bernabé) y un personaje del Antiguo Testamento, el rey David.



Glorificación de la Virgen, segundo anillo

Por lo que respecta al anillo central, como puede comprobarse en la imagen anterior, la obra de Zorrilla sigue caracterizándose por la disposición ordenada de los distintos grupos representados. En primer lugar, flanqueando a la Virgen encontramos, a su derecha, asentados en las nubes y mirando hacia Ella, tres personajes, varones, directamente relacionados con María: san Joaquín, su padre, representado como un anciano venerable, con largas barbas blancas y sosteniendo un cayado; san José, su esposo, con la vara florecida en su diestra y san Juan Bautista, hijo de su prima santa Isabel y precursor de Jesucristo, ataviado con los ropajes utilizados durante su vida en el desierto, y con una cruz junto a sí. Los tres miran arrobados a la Virgen, y repiten el mismo gesto de extender su brazo izquierdo.



San Juan Bautista, san José y san Joaquín



Santa Ana y santa Isabel

Al otro lado de la Virgen, en este caso arrodilladas sobre las nubes, vemos dos mujeres que, por razones del lugar donde se encuentran, en claro paralelo con los varones precedentes, no dudamos que son santa Ana, su madre, con el vestido verde y manto amarillo tantas veces repetido por Zorrilla, y con las manos cruzadas sobre su pecho, en señal de humildad y recogimiento, mientras que santa Isabel, a sus espaldas, las junta en actitud de oración, imagen en las que ha repetido el cromatismo utilizado en los vestidos, lo que hace más fácil asimilar conceptualmente a las dos santas mujeres, pues la única diferencia es que, aunque ambas cubren sus cabellos con un velo, el de santa Ana es blanco, mientras que el de santa Isabel también es amarillo, como su manto.



Santa Bárbara, santa Águeda y santa Lucía

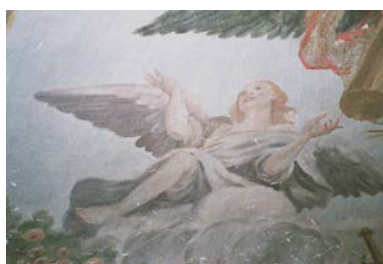


Santa Úrsula y tres vírgenes

Continuando nuestro giro por el anillo medio de la cúpula, localizamos otro grupo de tres mujeres, encabezado por santa Bárbara, que se muestra sentada, sosteniendo la torre que permite su identificación, y la palma, a la que siguen otras dos santas, una de ellas arrodillada, en ambos casos portando únicamente las palmas del martirio. Al no tener otros atributos es difícil hacer afirmaciones rigurosas, pero nos inclinamos a pensar que se trata de santa Lucía y santa Águeda ya que, tenemos noticias de la existencia en la villa de Haro de tres ermitas dedicadas a estas tres santas, según recogimos en el capítulo dedicado a la clientela del pintor.

En el lado opuesto, si bien en este caso la simetría no es rigurosa, encontramos otro grupo de santas mártires, una de ellas, con corona y sosteniendo un estandarte blanco con la cruz roja¹³⁵ que identificamos con santa Úrsula, siendo sus compañeras, por tanto, tres de las once mil vírgenes. No tenemos noticias de que existiese en Haro ninguna ermita o cofradía a ella dedicada, pero sí nos consta que en varias de las localidades de su entorno existen altares con su imagen, de talla o pintura, surgiendo la devoción, quizá, por conservarse parte de sus reliquias en la cercana abadía de Cañas.

Este segundo círculo se cierra con dos figuras de ángeles, que aparecen flanqueando al arcángel san Miguel, realizados con una técnica muy sutil, en unos tonos apagados que los hace fundirse con la atmósfera celeste, siendo perceptibles por el dorado rojizo de sus cabellos y -en algunas zonas- por encenderse ligeramente las carnaciones. Miran hacia el arcángel, gesticulando con sus manos, mostrando con ello la admiración por lo sucedido.



Ángeles flanqueando a san Miguel

Por las descripciones realizadas en los párrafos precedentes, tanto de las figuras incluidas en este círculo, como en el anterior, encontramos que en muchas de ellas se repiten los gestos y actitudes, bien con las manos juntas en actitud de oración, sobre el pecho y, lo más frecuente, con uno o los dos brazos abiertos, con

¹³⁵ Remitimos al capítulo dedicado a la estampa de *San Millán, Patrón de España*, donde recogemos el simbolismo de este estandarte.

la mano extendida, muestra de admiración y éxtasis ante lo que se desarrolla en el eje central de la cúpula.



Glorificación de la Virgen, anillo central

En el anillo central se ha representado la Gloria, con la imagen de la Santísima Trinidad, en la que encontramos a Dios Padre, sentado en un trono de nubes, vestido con túnica y manto blanco, sosteniendo la esfera del universo, rematada por una cruz, con la mano izquierda, mientras eleva la diestra en actitud de bendecir.

Enfrente, Jesucristo resucitado, con la herida del costado visible, y cubierto con un manto rojo, que tiene un amplio movimiento, dando la bienvenida a su Madre con los brazos abiertos.

Entre ambos, la paloma del Espíritu Santo, con las alas desplegadas, de la que irradian unos haces que iluminan la cúpula, estando todo ello rodeado por un celaje de nubes doradas y blancas, entre las que asoman un sinfín de cabecitas de querubines, en actitudes y gestos variados, cuyos tipos son los habituales en las representaciones de Zorrilla.



Jesucristo



Dios Padre y Espíritu Santo

Flanqueando a la santísima Trinidad, encontramos cuatro ángeles de gran tamaño, representados de cuerpo entero, dos con las manos juntas en señal de oración, un tercero que sostiene la cruz -de la que, curiosamente, también surgen unos rayos de luz- siendo el cuarto un ángel turiferario, pues está haciendo oscilar el incensario; prueba del cuidado y del celo de Zorrilla en la realización de estas pinturas, es que ha llegado a representar el humo del incienso, aun sabiendo que, a la altura en que se encuentra, no podría ser percibido.



Ángeles orantes

Los dos primeros se sitúan adorando a la santísima Trinidad, a ambos lados por encima de la cabeza de la Virgen, mientras que los dos restantes lo están sobre la de san Miguel. En todos los casos son figuras de una gran belleza, dos de ellos vestidos en tonos verdes y azules y, en otros dos, con el juego cromático que tanto gustaba a Zorrilla, rojo y verde.



Ángel portando la cruz



Ángel turiferario

Compositivamente, la deuda de estas figuras con Luca Giordano es evidente, sirviendo como ejemplo de la vigencia que seguían teniendo, más de cuarenta años después de su regreso a Italia, de los modelos por él creados, que cubrieron tantos templos y palacios, sobre todo de lugares vinculados a la Corte y que todavía hoy podemos admirar en el monasterio del Escorial, casón del Buen

Retiro e iglesia de San Antonio de los portugueses (Madrid), sacristía de la catedral de Toledo o monasterio de Guadalupe (Cáceres).



Glorificación de la Virgen

En el punto de arranque del eje central de la cúpula, en el lado este, simbolizando que, con Ella llegó la nueva luz, encontramos a la Virgen, representada como Reina del cielo en un trono de nubes, sentada como una matrona, sosteniendo el báculo en su mano izquierda, mientras que levanta el brazo derecho, como presentando a la Trinidad el fruto que porta en su mano, una granada que, por presentar múltiples granos bajo una misma cáscara, es símbolo de la Iglesia -que cobija bajo su manto a diversidad de fieles- pero en este contexto hace alusión a la advocación a quien está dedicada la basílica: Nuestra Señora de la Vega, uno de cuyos atributos es, precisamente una granada, en alusión a que su origen se sitúa en la vega de la ciudad homónima.



Reina del Cielo

La Virgen aparece cubierta con un vestido rojo -en el que la luz de la Gloria crea unos grandes reflejos, especialmente en la zona de los hombros- ceñido en la cintura con un cinturón azul, color que se repite en el manto. Lleva la cabeza descubierta, por lo que los cabellos, castaños, parecen enmarcar su cara, cayendo por detrás de la nuca pues el velo, igual que vimos en la *Inmaculada*

Concepción de Portillo realizada treinta años antes, parece haberse deslizado alrededor del cuello. Su cabeza está adornada con una corona semejante a la que se coloca en la talla del altar mayor en las grandes solemnidades, aunque, al haberla inclinado ligeramente hacia atrás, para mirar el anillo central de la Gloria que se abre sobre Ella, impide que veamos la joya en su totalidad.

El manto azul que lleva sobre los hombros está siendo colocado, formando una especie de dosel, por dos ángeles, verdaderamente deliciosos, que se muestran totalmente desnudos, al igual que el tercero que parece estar colocándole el vestido, pues aunque, en un caso, la posición estratégica de un velo cubre parcialmente su cuerpo, en los dos restantes no sucede así, pudiendo resultar algo indecorosos dada la posición tan principal que tienen en la cúpula.

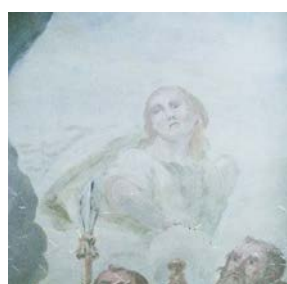


Ángeles alrededor de la Virgen

En el trono de nubes donde se asienta la Virgen aparecen igualmente cinco cabezas de querubines, mostrándonos tres de ellos sus alas, donde se repite el cromatismo de los vestidos de la Virgen: blanco, rojo y azul. Además, junto a Ella, a su izquierda, vemos una figura realizada de una forma tan ligera que resulta prácticamente evanescente, planteándonos si pudiera tratarse de un alma bendita,



Querubines



¿alma bendita?

En la parte opuesta del eje de la cúpula, se yergue la figura del arcángel san Miguel, flanqueado por otros dos ángeles entre nubes y, a sus pies, Adán y Eva, sentados bajo el árbol del Paraíso.

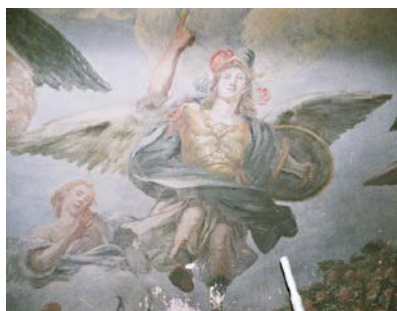


Arcángel san Miguel y Adán y Eva con el árbol del Paraíso

La figura de san Miguel, potente e imponente, destaca por su fuerza, acusando la influencia de los modelos jordanescos. Se apoya con el pie izquierdo en unas nubes, teniendo levantado el derecho, en un movimiento que parece seguir el de su brazo, que se eleva señalando hacia el cielo, con el índice extendido, como manifestando que sólo hay un Dios.

Cubierto con armadura y con un casco adornado con penachos blancos, azules y rojos -los colores de los ropajes de la Virgen-, y un amplio manto azul que lo envuelve, si bien, en las zonas donde más incide la luz, casi es blanco, llevando su brazo izquierdo trabado con el escudo, que echa hacia atrás, quizá en señal de que el combate entre la luz y las tinieblas ha terminado.

La obra se ha relacionado con otra, sobre el mismo asunto, conservada en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Villasandino (Burgos)¹³⁶ que, efectivamente muestra algunas coincidencias con nuestra pintura, si bien pensamos que conceptualmente son distintas, ya que la de Burgos representa la lucha del arcángel contra el demonio, que se encuentra a sus pies, lo que no sucede en el de la basílica donde, como vemos, san Miguel ha pasado a ser el heraldo de la Victoria.



San Miguel (F.Zorrilla, Haro)



San Miguel (Villasandino)

¹³⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 203.

Debajo de san Miguel, a su izquierda, encontramos una representación de Adán y Eva, bajo el árbol del Paraíso, cubierto de manzanas, entre los que se esconde la serpiente que, como en tantas imágenes, tiene rostro humano, que parece esconderse entre los frutos del árbol. Su inserción en este contexto sirve para establecer un paralelismo entre Eva, por quien llegó el pecado, y María, considerada la nueva Eva, pues gracias a Ella la humanidad fue redimida.

El momento elegido por Zorrilla es muy preciso, pues Adán descansa, completamente desnudo, bajo la sombra del árbol, ajeno a lo que ocurre a sus espaldas; en su caso, la escena tiene lugar antes de que pecara. En cuanto a Eva, es una imagen muy sensual, no sólo por mostrarla también desnuda, con los senos muy marcados, sino por cómo ha representado la posición de su cabeza y cuello; como en tantas obras, está recogiendo una manzana del árbol, quizá para ofrecérsela a Adán, pero en la mano que cruza sobre su pecho ya tiene otra y, el detallismo preciosista de Zorrilla ha hecho que en ella aparezca la huella del bocado, motivo por el que Eva se oculta parcialmente tras un matorral, pues es consciente de que ha contravenido el mandato divino, al haber mordido el fruto prohibido¹³⁷.

Su inserción en la cúpula de la basílica está justificada porque, según la tradición, cuando Cristo bajó al seno de los justos, fueron liberados por Él, siendo la representación habitual pintar a Adán desnudo y a Eva medio oculta¹³⁸, tal como lo ha realizado Zorrilla.



Adán y Eva bajo el árbol del Paraíso



Eva

¹³⁷ La calidad de las imágenes no permiten apreciar este detalle, pues quizá sea ésta la zona de la cúpula que más restos de excrementos acumulaba.

¹³⁸ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, II, 556.

Además, Adán y Eva parecen mirar a su derecha, donde se encuentran tres niños -al no llevar alas, no podemos llamarlos ángeles-, completamente desnudos y con rostros algo rudos, cubiertos con coronas de hojas de laurel, florecillas rojas y rosas. Los dos de la izquierda juntan sus manos, pareciendo jugar o como si fuesen a iniciar una danza, mientras que el de la derecha, cubierto parcialmente con un velo rojizo, sostiene una filacteria.

No podemos asegurar qué representan estos niños en el contexto de las pinturas de la basílica, pero quizá puedan hacer alusión a las almas de las criaturas que, por morir antes de ser bautizados, se encuentran en el Limbo, relacionándose con los que, ya vestidos, están situados en el otro extremo del eje, bajo la Virgen y que han sido interpretados como “símbolo del género humano amparado por su sombra”¹³⁹.



Niños bajo la imagen de san Miguel



Niños bajo la imagen de la Virgen

Desde un punto de vista técnico, la pintura no fue realizada con temple sino con óleo -según nos informaron los técnicos responsables de la restauración- lo que justifica la brillantez de su colorido. Tal como hemos podido apreciar en las imágenes insertadas, Zorrilla realizó los perfiles en un tono más oscuro, rellenándolos posteriormente con una pincelada absolutamente suelta y vibrante, consiguiendo, además, unos juegos lumínicos muy interesantes.

Al estar concebida para ser vista con una perspectiva di sotto in su, hace que, cuando hemos podido estudiarla desde lo alto del andamio, algunas figuras presenten ciertas irregularidades anatómicas, que desaparecen cuando las vemos desde la nave de la basílica. Por otro lado, la sensación de profundidad viene acrecentada por el distinto tratamiento que se ha dado a las imágenes; las figuras del primer anillo, así como la Virgen, san Miguel y los cuatro ángeles principales presentan unos contornos que, sin llegar a ser dibujísticos, son más marcados y su colorido más intenso; por el contrario, el cromatismo y la nitidez de los perfiles del resto van perdiendo precisión según vamos ascendiendo por los distintos niveles de la Gloria, convirtiéndose en manchas de color casi fantasmagóricas,

¹³⁹ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 193. Relaciona esta cúpula con la realizada por Giordano en la basílica de Atocha, conocida por la descripción que Palomino incluyó en su biografía del napolitano (Ibidem, 194).

como hemos visto en el detalle que hemos llamado *Alma bendita*, con unas pinceladas absolutamente sueltas que parece imposible puedan conformar una imagen de la manera que lo hacen y crear unos tornasoles en los vestidos, como podemos apreciar en los siguientes pormenores:



Santa Águeda y santa Lucía



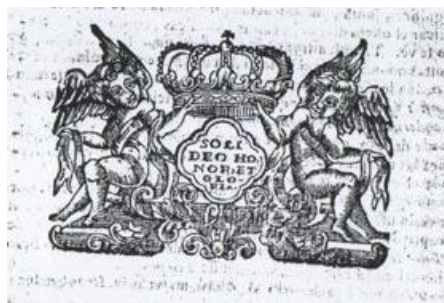
Dos vírgenes

Asimismo, la idea que teníamos de Zorrilla, en cuanto a ser una persona meticulosa, que cuidaba sobremanera los detalles, se ratifica tras el examen de esta cúpula en la que, como hemos señalado, introduce algunos pormenores como el humo del incensario, las cuerdas del arpa del rey David o el bocado de la manzana de Eva, sabiendo que prácticamente era imposible que nadie los viera pues, aunque en su momento las pinturas estuviesen en condiciones perfectas, los medios para iluminar la cúpula no lo posibilitarían. Por tanto, la introducción de estos detalles sólo es entendible desde el punto de vista de la satisfacción que se siente ante el trabajo bien hecho, máxime por la responsabilidad que suponía este encargo y Zorrilla, qué duda cabe, se volcó en él, tanto desde el punto de vista técnico como en hacer comprensible el mensaje que se quería transmitir.

La cúpula de Haro debe verse, por todo ello, como la *Glorificación de la Virgen*, a quien, por el séquito que la acompaña, está justificado que reciba el nombre de Reina de los ángeles, Reina de los patriarcas, Reina de los profetas, Reina de los apóstoles, Reina de los mártires, Reina de los confesores, Reina de las vírgenes y Reina de todos los santos, concluyendo el rezo de la letanía con las siglas que aparecen en la filacteria que sostiene uno de los niños ubicados bajo san Miguel: “*S.D.HO.E.GLO*”¹⁴⁰: “*Solì Deo Honor et Gloria*”, Sólo a Dios Honor y Gloria¹⁴¹, que sirve de cierre a tantos libros devocionales, como la *Regla de nuestro padre San Benito*, de fray Diego Mecoleta.

¹⁴⁰ Ibidem, 193. La (Q) que recoge delante de las letras no aparece en las pinturas.

¹⁴¹ SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma (2001): *Op.cit.*, 134.



Regla de San Benito (Mecolaeta)

Lógicamente, tras dar por concluida la pintura de la cúpula, y la inclusión en la misma de la alocución citada, cobra sentido que Zorrilla no firmase su obra de forma tan evidente como hizo en la sacristía, pues no hubiese resultado coherente; por ello lo hizo de forma muy sutil, situándola en un lugar invisible a los ojos de quienes la miramos y admiramos, pues sólo se ha localizado al subir al andamio levantado para la restauración de las pinturas.

Al iniciar el estudio de la cúpula, y hablar de la falsa balaustrada que recorría su primer anillo, indicamos que más adelante la recuperaríamos, habiendo llegado el momento, pues en ella, debajo del falso pedestal sobre el que se sitúa la alegoría del *Consuelo*, Zorrilla grabó su firma, “F^{co}ZORILLA”¹⁴² y decimos grabó, porque parece estar incisa en el yeso fresco; como el resto de elementos en un trabajo tan pensado, donde cada cosa ocupa su lugar y nada se ha dejado al azar, la ubicación debajo de esta alegoría tampoco consideramos que sea casual, pudiendo significar el consuelo que había significado para el pintor el encargo de la decoración de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, de Haro.



Cúpula de la basílica de N^{ra}S^a de la Vega, firma de Francisco Zorrilla

La legislación de mediados del siglo XIX, por la que se nacionalizaban los bienes de los templos que no fueran parroquias, estuvo a punto de hacer desaparecer la basílica, salvada gracias al celo de sus vecinos. El 17 de diciembre de 1845 se fecha un escrito del Ayuntamiento constitucional de la villa de Haro, y del “cabildo eclesiástico de las iglesias parroquiales de la misma, compatronos

¹⁴² Sólo aparece una “R”.

de la parroquial de Nuestra Señora de la Vega”, dirigido al Intendente de Logroño, indicándoles que el término de santuario o basílica se le había dado para distinguirla de la iglesia de Santo Tomás pero que

“el nombre no influye en la esencia de las cosas y la inadvertencia o lenguaje vulgar de un mayordomo no debe ser tan poderoso que convierta en hermita una Iglesia que cuenta siglos de Parroquia [y *que*] la de Nuestra Señora de la Vega es un templo tan magnífico, tan suntuoso, tan capaz, de tan bella arquitectura, y de una hermosura tan sorprendente que puede competir, ya que no esceder, con las Iglesias Parroquiales de más nombradas, y por esta razón ha adquirido una justa celebridad en casi toda España”¹⁴³.

Afortunadamente, el informe emitido el 18 de enero de 1846 por el gobernador eclesiástico fue que la basílica “ha merecido siempre la calidad de iglesia parroquial ... sin que por tanto deba ser comprendida, ni confundirse en la clase de hermitas, o meramente santuarios” por lo que pudo seguir disponiendo de los bienes que le pertenecían, salvándose de esta forma el magnífico santuario de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

OTRAS OBRAS RIOJANAS

En las páginas precedentes nos hemos ocupado de la decoración realizada por Francisco Zorrilla en la basílica de Nuestra Señora de la Vega. Ahora bien, desde que se ocupó de la sacristía (1742) hasta que se concluyó la media naranja (1745), transcurrieron tres años en los que la lógica hace suponer que el pintor seguiría trabajando para particulares, templos y cofradías, bien de la propia villa de Haro, o de las poblaciones comarcanas, puesto que con lo que había cobrado del primer trabajo, 1.850 reales, no podría haber subsistido durante este tiempo.

Pensamos que, sin duda, realizaría alguna labor para los monjes agustinos, que disponían de un monasterio en la propia villa, máxime cuando los patronos de una de sus principales capillas era la familia Ollauri, por lo que no sería extraño que realizase alguna pintura -mural o en lienzo-, bien para las dependencias conventuales, para sus monjes o para los propietarios de las capillas.

El problema es que el edificio fue suprimido el 25 de julio de 1835. El 11 de octubre se hizo un inventario de los bienes que Leodegario Pérez, comisionado subalterno de arbitrios de amortización del partido de Santo Domingo de la Calzada entregó a Casimiro de Ojeda y Suso, comisionado al efecto por el obispo de la diócesis, y en ellos ya sólo aparecían “los materiales de cinco altares deshechos” y

¹⁴³ A.C.C.: Legajo 6/818/26/10.

“tres cuadros viejos”, autorizándose al vicario de Briones para que dispusiese “de las campanas, iglesia y convento”¹⁴⁴.

El 13 de julio de 1849, Manuel de Labastida, vicario de Briones, informaba de las gestiones realizadas para recoger los objetos de diversos monasterios, entre ellos, el de San Agustín de Haro, indicando que estos últimos estuvieron al cuidado de Casimiro de Ojeda hasta su muerte quien “había repartido ya lo más florido en ornamentos, vasos sagrados, ropa blanca, cantorales, algunos altares, un órgano y otros efectos”, añadiendo que “en San Agustín de Haro, nada existe: antes que se pusieran a mi cuidado los Monasterios, la yglesia se había convertido ya en Teatro de Comedias, y no he podido averiguar el paradero de los objetos de culto”¹⁴⁵.

Otra posibilidad es que hubiera acudido a la vecina localidad de San Vicente de la Sonsierra, en cuya ermita de Nuestra Señora del Remedio se había tenido que reconstruir la cúpula, obras contratadas el 5 de mayo de 1742 con Juan Bautista Arbayza y Pedro Elejalde, obligándose a terminarlas el 8 de septiembre de ese año¹⁴⁶, para poder celebrar la festividad del nacimiento de la Virgen. Como en las obras gastaron los vecinos los caudales que tenían, Félix de Davalillo y la Piscina, administrador general de la renta del tabaco del Reino y ministro de su real Junta, natural de la villa y residente en Madrid, costeó a sus expensas la fabricación y el dorado del retablo, así como la pintura mural de la capilla mayor y el camarín, por lo que fue nombrado patrono de la ermita, pudiendo haber encargado el trabajo a Zorrilla, si bien no podemos hacer ninguna atribución, porque las pinturas realizadas en aquel momento no se conservan, al haberse cubierto posteriormente por otras, si bien en algunas zonas estas últimas se han deteriorado, sacando a la luz la huella de las precedentes, cuyo cromatismo y tipo de pincelada se asemejan a lo realizado por Zorrilla pero, dada la escasa superficie visible, no nos permite llegar a ninguna conclusión.

En el periodo que nos ocupa, 1742-1745, tenemos documentado el pago de un trabajo menor, realizado para el Ayuntamiento de Haro y, además, le hemos atribuido un lienzo conservado en la vecina localidad de Briones.

RESTAURACIÓN DE UNAS PINTURAS DEL AYUNTAMIENTO DE HARO (1744)

En 1744, el concejo de Haro realizó unas reformas en la sala capitular del edificio de su Ayuntamiento, constando en sus cuentas el siguiente pago:

¹⁴⁴ A.C.C.: Legajo 6/818-6.

¹⁴⁵ A.C.C.: Legajo 6/818-31.

¹⁴⁶ A.H.P.Lo.: Legajo 4051 (Pedro Alviz Davalillo), s/f.

“Quenta que se rezive a don Thomás de Santerbás, procurador jeneral que fue destta villa el año pasado de 1744, de los efectos que entraron en su poder:

Y quarenta y dos rreales que en virtud de dos libramientos del aiuntamiento antezesor, pagó a Bernardo Toral, los treintta por los vastidores que hizo para los Angelones que esttán en la sala capitular y dos doze rreales resttantes a don Franzisco de Zorrilla, pintor en esta villa, por haver rettocado las pinturas que ttenían nezesidad”.¹⁴⁷

En la documentación conservada, en los archivos municipal de Haro e Histórico Provincial, no hay información sobre quién y cuándo pintó la sala capitular; por razones cronológicas, es bastante posible que los “angelones” a los que se había puesto bastidor los realizara el propio Zorrilla, pero no hay constancia de ello y no parece que se hayan conservado. El edificio del Ayuntamiento fue derruido, levantándose un edificio de nueva planta en 1769, cuya fachada fue reformada siguiendo las trazas dadas por Ventura Rodríguez.

SAN JUAN NEPOMUCENO (Ermita del Cristo, Briones) 1742/1745



San Juan Nepomuceno

La ermita del Cristo se encuentra a la entrada de la villa riojana de Briones, distante tan sólo 8 km. de Haro; su construcción se inició en 1735, realizada por Ignacio Elejalde, extendiéndose los pagos de las obras hasta 1748¹⁴⁸.

La arquitectura de la ermita es atípica; sobre una planta rectangular, quizá por levantarse sobre la antigua iglesia de san Juan que ocupaba este lugar, se inscribe un octógono que tiene su continuidad en la cúpula que remata el edificio,

¹⁴⁷ A.M.H.: Caja 3127, doc. Nº 2.

¹⁴⁸ A.D.Lo: Documentos de Briones. *Libro de fábrica de la ermita de Cristo 1735-1777*. Las cuentas comprendidas entre 1741 y 1748 no se han conservado.

en uno de sus lados se abre una cabecera cuadrangular, tras de la cual se dispone la sacristía, hoy convertida en un pequeño museo y, a los pies, un pórtico de tres tramos, manteniendo la antigua advocación a san Juan en la hornacina que remata la fachada, y en dos de las tallas del altar mayor, dedicadas a los santos Juanes.

La pintura (168 x 105 cm.), óleo sobre lienzo, se encuentra en el muro del lado del Evangelio, apareciendo recogido en el *Inventario artístico de Logroño y su provincia* como “lienzo de San Juan Nepomuceno, barroco del XVIII”¹⁴⁹.

Desde un punto de vista estilístico, la obra recoge las características estudiadas en otros lienzos de Zorrilla. Después de haber visto la cúpula de la basílica, podría pensarse que esta pintura significa un retroceso, pues el dibujo es muy preciso y la pincelada minuciosa, pero sin duda conocía dónde iba a estar situada, y las razones por las que se le había encargado la obra, mostrándose especialmente cuidadoso en su acabado y en no introducir ningún elemento novedoso que pudiera molestar a quienes la contemplaran.

No obstante, examinándola con detenimiento, vemos algunos detalles realizados con una técnica más suelta y libre, donde la pincelada casi se deshace, y los objetos -aunque reconocibles- parecen fundirse con el fondo donde se insertan.

La composición, en la línea de lo que es habitual en Zorrilla, está muy pensada y organizada, con la figura principal del Santo en el centro, bien asentada en la pintura, pero que en modo alguno puede calificarse de estática, pues si el cuerpo gira ligeramente hacia un lado, la cabeza se vuelve hacia el contrario, disponiendo los brazos en una diagonal marcada, con lo que la imagen adquiere dinamismo.

Alrededor de ella, y formando un círculo, se dispone una serie de objetos y personajes, alusivos a su vida y martirio, que permite conocer el mensaje iconográfico contenido en el lienzo.

Juan de Pomuk, o de Nepomuk¹⁵⁰, nació hacia 1345 cerca de Pilsen (Bohemia), fue canónigo regular de San Agustín en la catedral de Praga y vicario general de su archidiócesis. En el año 1393 mantuvo una disputa con el rey Wenceslao sobre la abadía de Kladraby por lo que fue conducido a prisión y torturado pero, como no consiguieron doblegar su voluntad, le introdujeron una madera en la boca, y lo arrojaron al río Moldava desde lo alto de un puente,

¹⁴⁹ MOYA VALGAÑON, José Gabriel (dir.): *Op.cit.*, I, 219.

¹⁵⁰ Los datos de la biografía del Santo han sido tomados de RÉAU, Louis: *Op.cit.*, 200-202 y ECHEVARRÍA, Lamberto: *Año Cristiano. Op.cit.*, III, 366-371; SIGÜENZA MARTÍN, Raquel: “La iconografía de San Juan Nepomuceno y su repercusión en España”. *Cuadernos de arte e iconografía* nº 42 (2012), 261-330.

motivo por el que su imagen aparece decorando diversos puentes checos, como los de Praga o Cesky-Krumlov.

En el siglo XV se añadió que el odio del rey hacia el clérigo estaba originado por los celos que el primero tenía de su esposa, y el segundo se había negado a declarar lo que la reina le hubiera manifestado, amparándose en su obligación a respetar el secreto de confesión, motivo por el que fue declarado patrono del sigilo sacramental, conociendo varias estampas en las que el Santo aparece impartiendo este sacramento a la Reina.

Fue beatificado por Inocencio XIII en 1721 y canonizado por Benedicto XIII en 1729, estando enterrado en la catedral de Praga, donde se conserva como reliquia su lengua incorruptible, y las estampas y medallas que la reproducen son consideradas como amuletos contra la calumnia.

Los jesuitas le nombraron patrono secundario de la Orden, publicándose su biografía el mismo año de su canonización¹⁵¹, por lo que su culto se extendió, sobre todo entre la nobleza, y también fue un santo especialmente venerado entre los trinitarios calzados, en cuyo convento madrileño se le dedicó un altar¹⁵².

En el lienzo conservado en Briones vemos al Santo vestido, como es habitual, con sotana negra y roquete blanco, adornado en su parte baja por una delicada puntilla, realizada con gran precisión, y una capa corta, abrochada en la parte delantera, permitiendo ver la medalla que lleva al pecho, que parece reproducir una de las que se venden a los fieles y está nimbado, presentando el halo las cinco estrellas que lo singularizan, que pueden significar “las cinco vírgenes prudentes que habrían salido a recibirle tras su muerte, los santos doctores que manifestaban así su acogida al mártir o los cuatro patronos del reino de Bohemia (san Vito, san Wenceslao, san Segismundo y san Adalberto) a quienes se unía en ese momento; igualmente, la cifra coincide con los libros de Moisés y las llagas de Cristo”¹⁵³.

Extiende su mano derecha hacia abajo, señalando el lugar donde se encuentra su cuerpo, flotando sobre el río Moldava y, tras él, el puente desde el que fue arrojado. Su cuerpo aparece rodeado por un halo luminoso, simbolizando con ello que, como lo echaron al agua en medio de la noche, “unas misteriosas luces o llamaradas rodearon su cuerpo e hicieron que el pueblo conociera la verdad que Wenceslao había querido ocultar”¹⁵⁴, pudiendo ver las cabezas de las personas que acudieron al puente a presenciar el prodigio. En cuanto a su brazo

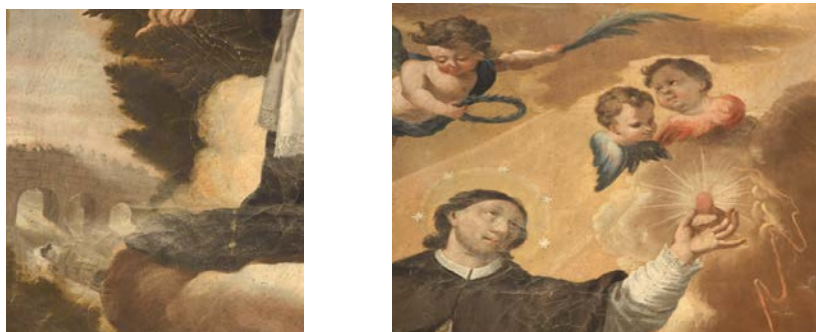
¹⁵¹ VALENZUELA, Gabriel María: *Historia de la vida y martirio del B. Juan Nepomuceno, Canónigo de la Santa Iglesia de Praga*. Juan Zempel y Juan de Mey, Roma 1729.

¹⁵² ÁLVAREZ DE PEDROSA, Sebastián: *Op.cit.*, 58.

¹⁵³ SIGÜENZA MARTÍN, Raquel: *Op.cit.*, 304.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 270.

izquierdo, el Santo lo ha levantado, sosteniendo entre sus dedos la lengua que le fue cortada durante su martirio, que presenta un aureola resplandeciente y de la que parte un rayo.



San Juan Nepomuceno (detalles)

Por encima de la cabeza del Santo, un ángel, con un velo azul grisáceo que apenas lo cubre, le trae la corona y la palma del martirio, mientras que dos pequeños querubines, con las alas rojas y azules, parecen contemplar la escena.

Zorrilla ha representado a san Juan Nepomuceno con un rostro que recuerda al de san Antonio, del lienzo de Aldeamayor de san Martín, o al del trinitario *San Roberto de San Juan*: con sombra de la barba en la cara, nariz prominente, labios muy dibujados, etc. Asimismo, también el tipo de los ángeles coincide con los realizados por el pintor: pupilas negras muy marcadas, sin apenas barbilla, etc.

A su izquierda, se encuentra otro ángel, con un pequeño velo rojo, que parece protegerse con el birrete del Santo de las emisiones, en forma de rayos y lenguas viperinas, del cuerno que sostiene el ser deforme que está siendo pisado por san Juan Nepomuceno, que no es otro que la *Infamia*¹⁵⁵.

De nuevo Zorrilla se sirve de la *Iconología* de Ripa para representar un concepto. En el tratado, se incluyen tres tipos de imágenes que sirven de alegoría de la *Infamia*, haciéndose aquí una mezcla de las dos últimas, pues ha pintado a una espantosa mujer, con la cara congestionada por la ira, sujetando el cuerno “muestra que las noticias que divulga son infelices y nefastas, siendo muy áspero e innoble el sonido que emite”¹⁵⁶. Junto a su cabeza, se encuentra un ave, de color blanco, abatida y que, según Ripa es un ibis, significando con él que “la infamia nace en gran medida de la inconstancia; porque ésta, que es indicio de locura, se

¹⁵⁵ Conocemos una estampa en la que la identificación de esta figura con la *Infamia* es evidente. Fue grabada por Martin Engelbrecht (1684-1756), y en ella se llama al Santo como “*Singularis Patronus contra infamiam*”. (B.N.: Estampa 870, hoja 831).

¹⁵⁶ RIPA, Cesare: *Op.cit.*, I, 522.

hace ver especialmente en este pájaro”¹⁵⁷, siendo ambos abatidos por el rayo que parte de la lengua que el Santo sostiene en su mano.

Tanto la *Infamia* como el ibis se encuentran rodeados por una mancha negra, que parece extenderse, hacia nosotros y hacia el Santo, dando a entender que “al igual que la Fama, vuela y se propaga, mas de forma infeliz y negativa”¹⁵⁸.



San Juan Nepomuceno (detalles)

El santo, y la *Infamia*, se encuentran sobre un pedestal, en cuyo lateral izquierdo, una inscripción indica “*S.Juane Nepomuzeno Abogado DE La Onrra Y fama de sus Debotos Y DE Las buenas Confesiones*”¹⁵⁹.

La inscripción nos lleva a plantearnos quién fue el comitente de la obra y por qué la donó a la ermita del Santo Cristo. En nuestra opinión, es persona fue José Antonio Mecolaeta Orúe.

Era hijo de Bernardo Mecolaeta y Ana María de Orúe, heredera de la Torre de Ibarra de Gardea, llamada Torre de Landa, en Llodio (Álava)¹⁶⁰; nacido en dicha villa, había heredado en Briones una casa y ciertos bienes raíces, por lo que acudía con frecuencia a esta localidad riojana.

El 23 de julio de 1740, otorgó un poder a favor de Juan de Covarrubias, procurador de la Chancillería de Valladolid, para que lo representase en el pleito por la denuncia que le había interpuesto María Domínguez Pascual, acusándole de “haber comerciado ilícitamente con ella” y haberla dejado embarazada¹⁶¹.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ En las dos ocasiones, la palabra DE tiene las letras unidas.

¹⁶⁰ PORTILLA, Micaela J: *Torres y casas fuertes en Álava*. Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal. Vitoria 1978, II.

¹⁶¹ A.M.SM.: Protocolo del escribano Gabriel de Villanueva Zaldúa, 1733-1744, 15.

No nos consta cómo acabó la querella pero, en cualquier caso, y para acallar los rumores que, sin duda, circularían por Briones, pensamos que mandaría hacer esta pintura, poniendo a san Juan Nepomuceno por abogado de su buen nombre. La elección del pintor vendría dada, no sólo por la cercanía de esta villa con la de Haro y preferir que la realizara un pintor del prestigio de Zorrilla sino porque, además, José Antonio Mecolaeta Orúe era primo de fray Diego Mecolaeta¹⁶², a quien seguramente pediría consejo sobre cómo actuar, lo que justifica que el poder para procuradores se conserve entre los legajos expedidos por el monasterio de San Millán de la Cogolla y, habiendo decidido entregar a la ermita una pintura, a modo de exvoto (pues no en vano la advocación del templo es la del Cristo del Remedio), el monje le sugeriría que encomendase la tarea a Zorrilla.

SAN SILVESTRE BAUTIZANDO A CONSTANTINO (colección particular, Madrid) h. 1745



San Silvestre bautizando a Constantino

Óleo sobre lienzo, (38,5 x 99,5 cm.), se encuentra en colección particular madrileña¹⁶³. La firma del pintor es muy semejante a la de la sacristía de la basílica de Haro, pues se encuentra en la roca situada en el ángulo inferior izquierdo: “*Fran^{co} Zorrilla, inv^t facie^t*”.

Desde 1886 se tiene conocimiento de ella, al haberse incluido por Vicente Poleró en su *Tratado de la Pintura en general*, donde consta como

ZORRILLA (Francisco), ft.: "La anterior firma ha sido copiada de un cuadro que representa á San Silvestre, Papa, en las nubes y entre dos ángeles. Por bajo, á todo lo

¹⁶² Bernardo Mecolaeta era hijo de Pedro Mecolaeta y Manuela Córdoba, y nieto de Andrés Mecolaeta y María Salcedo. Pedro era hermano, por tanto, de Sebastián Mecolaeta, padre del benedictino.

¹⁶³ Agradecemos al profesor Gutiérrez Pastor la ayuda prestada al ponernos en contacto con el propietario de la obra, posibilitando con ello que pudiésemos ver directamente la pintura.

largo, se representa el momento en que este santo bautiza á Carlo Magno, acompañado de gran séquito de dignidades del Imperio. La Escuela á que pertenece es la de Madrid, y el estilo acredita que este artista fué discípulo de Francisco Ricci"¹⁶⁴.

La cita fue recogida en el artículo del profesor Brasas Egido¹⁶⁵ y estudiada por el profesor Gutiérrez Pastor¹⁶⁶, reproduciendo la imagen anterior si bien, ante las diferencias entre la pintura por él localizada y la descrita por Poleró, el autor se plantea si se trata de la misma obra o si ésta es un boceto de aquélla.

Efectivamente, entre ambas obras hay dos diferencias fundamentales: la primera, referida al asunto representado, que según el tratadista corresponde al bautismo de Carlomagno por san Silvestre y que, obviamente se debe a un error de Poleró¹⁶⁷, al no ser personajes contemporáneos, habiendo indicado Carlomagno cuando debería decir Constantino. Por ello, hemos modificado el título dado a la pintura, adoptando el que consideramos más adecuado.

La segunda diferencia es que el lienzo descrito por Poleró podía dividirse en dos zonas, celestial y terrenal, encontrándose en la primera de ellas san Silvestre entre nubes, flanqueado por dos ángeles, mostrándose, en la inferior, la escena del bautismo del emperador Constantino, así como el séquito que lo acompañaba.

De la descripción de la pintura, y de las medidas actuales del lienzo, pensamos que la obra se encontraba sumamente deteriorada, acumulándose los daños en la parte superior, zona que debía de estar irrecuperable lo que ocasionó que fuese cortada, perdiéndose con ello la imagen central que reproducía a san Silvestre, pero salvándose todo el cortejo que se desarrolla en la franja inferior, así como la firma del pintor. Dado que lo lógico es que las dimensiones del Santo fuesen superiores a las de la escena secundaria que lo acompañaba, suponemos que el lienzo podría tener un formato cuadrado, aproximadamente de una vara y cuarto (105 cm. en cuadro), habiéndose recortado ligeramente por los márgenes laterales, y perdiendo más de la mitad de la superficie en el superior, percibiéndose todavía la parte inferior de las nubes que rodeaban a san Silvestre.

No podemos precisar cuándo pudo hacerse, pero sí sabemos que la pintura fue restaurada por el Instituto Técnico de Expertización y Restauración, al presentar una etiqueta adhesiva en el reverso, con el número 000891, titulando a

¹⁶⁴ POLERÓ, Vicente (1886): *Op.cit.*, 259.

¹⁶⁵ BRASAS EGIDO, José Carlos (1976): *Op.cit.*, 506.

¹⁶⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): *Op.cit.*, 183-184.

¹⁶⁷ *Ibidem*, 183.

la obra *Conquista de Carlomagno*, lo que viene a confirmar nuestra opinión de que, efectivamente, se trata de la pintura citada por Poleró¹⁶⁸.

Desde un punto de vista técnico, sorprende la soltura con que está realizada la obra, con múltiples figuras, de pequeño tamaño, pero perfectamente individualizadas, en actitudes y ademanes variados, consiguiendo este resultado gracias a un trabajo sumamente cuidado, tan preciso que consigue que aparezca acabado en su conjunto, aunque, al mirar con detenimiento cada figura de forma independiente, vemos que está realizada con apenas unos trazos, al haber utilizado un tipo de pincelada muy suelta, lo que ha llevado a pensar que la obra pudiera ser el boceto de la citada por Poleró.

Cromáticamente, se ajusta a las gamas realizadas por Zorrilla en este momento, con un predominio de rojos, que no sólo vienen justificados por los ropajes de los religiosos, sino que también se repiten en la carroza del emperador y en los aparejos de los caballos, matizando la intensidad de este color con los blancos de los ropajes eclesiásticos y los toques de azul intenso en los de los soldados o en el estandarte situado al fondo de la escena del bautismo. Asimismo, los tonos ocre y verdes del paisaje del primer término se compensan con los rosados y grisáceos del fondo.

Es muy interesante el juego lumínico conseguido, alternando zonas en sombra con otras fuertemente iluminadas, que permiten poner el foco de interés en aquellos pormenores que el pintor ha considerado más importantes, e iluminando zonas que quedan en sombra con pequeños toques de color más claro.

Si técnicamente la obra es muy interesante, lo más sorprendente de ella es, sin embargo, su iconografía, pues aunque no es excepcional¹⁶⁹, sí es poco habitual.

Al parecer, el hecho narrado no es verídico, afirmándose que la leyenda surgió en el siglo VIII, para relacionar el acta de donación de Roma al papado con el citado bautismo¹⁷⁰, utilizándolo para presionar a Carlomagno y que confirmase la cesión que su padre había otorgado para la constitución de los Estados

¹⁶⁸ La última noticia que tenemos de la pintura es su inclusión en el catálogo de la sala de subastas Segre de Madrid, del 3 de noviembre de 2009, correspondiente al lote número 46, con un precio de salida de 5.000 €, no encontrando comprador en aquella sesión.

¹⁶⁹ Aparte de los frescos con el mismo asunto de Maso di Banco en la capilla Bardi (1340-1350), de il Pomarancio en la basílica de San Juan de Letrán (h. 1600) y del lienzo de Jacopo Vignali conservado en el Museo de San Marco en Florencia (h. 1630), tenemos noticias de que, durante la pasada Guerra civil, la Junta de Incautación recogió de la colección Haro, un lienzo titulado *Aseo de Constantino*, cuyas medidas (50 x 62 cm.), indican que se trata de una pintura distinta de la que nos ocupa (I.P.H.E.: *II Libro inventario de cuadros, Junta de Incautación* (aparece registrado con el número 307).

¹⁷⁰ RÉAU, Louis; *Op.cit.* V, 219.

Vaticanos, lo que efectivamente realizó en el año 774. Quizá en esta relación entre Constantino y Carlomagno radique la confusión de Poleró en la identificación del asunto representado.

San Silvestre fue elegido Papa el 31 de enero de 314, un año después de que el edicto de Milán decretase la libertad de la Iglesia, a partir del cual las relaciones con el emperador Constantino fueron fluidas. No obstante, éste seguía considerándose el legítimo representante de la divinidad, recayendo bajo su autoridad el control de todas las organizaciones religiosas; prueba de ello es que fue él quien convocó el Concilio de Nicea en el año 325.

Durante una de las ausencias de Constantino, los magistrados de la ciudad de Roma iniciaron una persecución a los cristianos, por lo que el Papa tuvo que refugiarse en el monte Soratte¹⁷¹, a las afueras de la ciudad eterna.

Al regreso del emperador, mandó dar muerte a su hijo Crispo, acusado de haber cometido adulterio con la segunda mujer de Constantino; tras la ejecución de su hijo, sufrió el castigo de ver cómo su cuerpo se cubría de lepra, prescribiéndole que se bañase en la sangre de niños para purificarse. Para evitar una nueva matanza de inocentes, se le aparecieron san Pedro y san Pablo, comunicándole en sueños que buscarse a san Silvestre, quien “le mostraría el verdadero baño de salvación que le curaría”¹⁷², por lo que le hizo llamar y conducir a Roma “con toda pompa por la guardia pretoriana”.

Al encontrarse con el Papa, “se despoja el emperador de todas sus vestiduras” y, tras recibir el sacramento, quedó completamente curado de la lepra y, en agradecimiento, dejó “al Papa la sede de Roma, retirándose con toda su corte a Constantinopla”¹⁷³, entregándole su palacio para que se convirtiese en residencia oficial de los Papas, en agradecimiento a haber tenido lugar allí la ceremonia de su bautismo, pues tras haber sido purificado de la lepra, dijo a san Silvestre “*Mira que mi Palacio se convierta en Iglesia de Dios: derrama, pues, sobre ella tu larga bendición, para todos aquellos, que à ella vinieran [a lo que]* San Silvestre respondió: Nuestro Señor Jesu Christo, que te purificò de la lepra, y te santificò en la Sagrada Fuente de el Bautismo, por su misericordia purifique, y limpie à todos aquellos, que à ella llegaren sin mancha de pecado mortal, y les sea para remedio de todos sus pecados”¹⁷⁴.

¹⁷¹ RÉAU, Louis: *Op.cit.*, 219. Dice que la lepra de Constantino no es más que una metáfora, siendo corregida en el breviario romano por León XIII.

¹⁷² MARTÍN HERNANDEZ, Francisco: *Año Cristiano. Op.cit.*, XII, 767-777.

¹⁷³ Otros autores retrasan el bautismo al año 337, por lo que niegan que fuera san Silvestre quien se lo administrase, por haber muerto dos años antes (GIORGI, Rosa: *Los Santos*. Electa, Milán 2002, 330).

¹⁷⁴ ALVAREZ DE PEDROSA, Sebastián: *Op.cit.*, 1-2. El autor justifica con estas palabras las indulgencias de la basílica de San Juan de Letrán que gozaban diferentes iglesias madrileñas.

Vemos cómo, en su pintura, Zorrilla ha representado, a modo de friso los tres momentos trascendentes de la narración; a la izquierda, la llegada de los soldados al monte Soratte, donde se refugiaba san Silvestre, quien aparece arrodillado, a la entrada de la cueva -aunque apenas es apreciable, hay una aureola alrededor de su cabeza- acompañado de tres religiosos, dos cardenales -uno de los cuales porta la triple cruz, atributo de los papas- y un sacerdote, que sostiene la tiara. Los dos primeros soldados han desmontado de sus cabalgaduras, haciendo entrega el primero de un objeto que no se distingue bien, pero que quizá fuera la misiva de Constantino.



San Silvestre bautizando a Constantino (detalles)

A continuación se dispone la llegada del cortejo que, solemnemente, y a modo de entrada regia, condujo a san Silvestre a la ciudad de Roma, habiéndose representado un carro triunfal conducido por cuatro caballos blancos enjaezados con mantos rojos, que son guiados por unos soldados, con vestidos de color azul verdoso intenso, sobre los que llevan unas armaduras doradas.

Tras esta escena se abre un fondo de paisaje, muy bien resuelto en tonos rosados y azules, donde a pesar de estar realizado con una pincelada muy deshecha, prácticamente emborronada, se distinguen unos edificios -uno parece tener un campanario- y, tras ellos, unos montes.

En la mitad derecha de la pintura se ha representado el momento del bautismo de Constantino, en el atrio de las dependencias palaciegas, elevado sobre un zócalo, sostenido por pilares y adornado el muro del fondo con pilastras, edificio custodiado por dos soldados con armadura, que portan alabardas. Al fondo, se aprecia un estandarte, rematado con flecos, donde se ha representado la imagen de la Fe, vestida de blanco, sosteniendo la cruz y un cáliz, aunque está cortado por la parte superior.

En la dependencia, vemos cómo Constantino se ha arrodillado, inclinando su cabeza y mostrando el torso desnudo pues, aunque no se ha despojado de sus ropajes, ha dejado caer su camisa, de color muy blanco que, junto al rojo-azul del

vestido, remite a las tonalidades vistas en los arcángeles de la basílica de Haro, repitiéndose las mismas en el joven paje que, junto a él y también hincado de rodillas, sostiene un azafate en el que reposan la corona imperial y el cetro.

En primer plano, también arrodillados, encontramos otro soldado que sostiene la púrpura y, a la derecha, un acólito, con la pila del agua bendita.

Tras ellos, encontramos a varios personajes que, aunque se disponen a modo de friso, el resultado no es en absoluto una imagen monótona, por la variedad de movimientos, gestos y ropajes que presentan: vemos a san Silvestre, con la capa pluvial y la tiara, que vierte el agua del bautismo en la cabeza de Constantino, utilizando para ello una concha; su actitud serena refleja la solemnidad del momento que está teniendo lugar.

Se encuentra flanqueado por cuatro cardenales, uno de los cuales sostiene el cirio pascual, encendido, alusivo a la presencia de Cristo en el Bautismo, otro, la vestidura blanca símbolo de la nueva dignidad alcanzada por el sacramento “pues cuantos fuisteis bautizados en Cristo, os revestiréis de Cristo” (Gal 3,27) y, los dos del fondo, mantienen sendos libros abiertos y el la derecha, además, la cruz papal, de triple travesaño.

El cortejo lo completan cinco personajes vestidos de negro, quizá sacerdotes, siendo los rostros de dos de ellos tan específicos que podría hacer pensar que se tratase de sendos retratos:

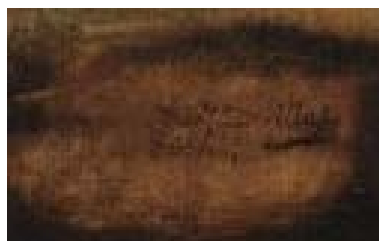


San Silvestre bautizando a Constantino (detalles)

No debe extrañar que únicamente se hayan incluido figuras masculinas, ya que el hecho tuvo lugar “en la capilla de San Juan Bautista, donde está la pila, en que fuè bautizado el Emperador Constantino, y que por la santidad del lugar nunca entran mugeres”¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Ibidem, 4-5.

La obra presenta dos inscripciones, una dentro del óvalo que adorna el pilar del atrio, donde -distribuido en cinco líneas, estando borrada prácticamente la última- se encuentra este texto: “*Con el Baño del Baptismo le sano y quedo libre de la lepr[a]*”. La segunda, en la piedra que figura en el ángulo inferior, contiene la firma de Francisco Zorrilla:



San Silvestre bautizando a Constantino (detalle de la firma)

La disposición del lienzo, a modo de una sucesión de escenas donde se va desarrollando la narración, con decorados variados que las encuadran: gruta, paisaje y atrio, así como los movimientos corales de los personajes, el carruaje del cortejo, incluso la perspectiva oblicua que presenta¹⁷⁶, etc., todo ello nos conduce nuevamente al mundo teatral, y pensamos que cuando Zorrilla realizó el boceto de esta obra pudo tener en mente las escenografías del auto sacramental *La lepra de Constantino*, de Calderón de la Barca, del que conocemos una edición fechada en 1717¹⁷⁷, cuya loa se dedica al rey Felipe V, seguramente por haberse representado ante los Reyes, preguntándonos lógicamente si Zorrilla pudo haber intervenido en la realización de sus decorados, aunque, por el momento, no podemos más que plantear el interrogante.

La última cuestión que, lógicamente, debemos preguntarnos es quién fue el comitente de esta obra, realizada con tanta libertad y soltura que nos lleva a pensar que el destinatario era una persona muy cercana al pintor, en cuyo buen hacer tenía plena confianza y, por eso, no se sintió obligado a ajustarse a unos cánones más rigurosos.

En nuestra opinión esta persona era fray Diego Mecoleta, que se encontraba en el cercano monasterio de San Millán de la Cogolla, con vínculos familiares en la vecina villa de Briones, que desde el convento siguió preocupándose por cuestiones artísticas como indicamos en su momento, y con quien Zorrilla volvería a encontrarse a su regreso a tierras riojanas. No podemos

¹⁷⁶ NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: “Entre dos luces: la evolución de la escenografía” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 19 (2013), 253-279.

¹⁷⁷ Se incluye en la cuarta parte de los *Autos sacramentales, alegóricos y historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca. Obras posthumas que saca a la luz don Pedro de Pando y Mier*. Manuel Ruiz de Murga, Madrid 1717.

asegurar que esta obra fuera suya, pues el inventario de los bienes que quedaron a su muerte no se conserva, aunque sabemos que entre ellos había pinturas.

Las razones por las que habría encargado este lienzo son evidentes, pues fray Diego de Mecolaeta nació el último día de diciembre del año 1683, y aunque pusiéronle por nombre Diego José, diéronle por abogado a san Silvestre¹⁷⁸.

ÚLTIMOS TRABAJOS

A partir de 1745 sólo incluimos en el catálogo de Zorrilla una serie de trabajos menores, que pudieran parecer insignificantes, pero que tienen el valor de permitir documentarlo hasta el último momento de su vida.

INSIGNIAS PARA LA COFRADIA DE LAS ANIMAS, Haro, 1746

La cofradía de las Benditas Ánimas tenía su sede en la desaparecida iglesia de San Martín de la villa de Haro, en cuya circunscripción había vivido el pintor cuando era niño, “en la media villa de San Martín”, como recogimos en su momento.

En 1746, Zorrilla pintó las insignias que remataban las varas que llevaban los cofrades cuando salían a pedir para el sufragio de las ánimas. No se ha conservado ninguna, pero suponemos que aparecerían las llamas del purgatorio entre las que, quizá, se incluiría alguna figura, y poco más, dado el escaso importe que percibió por su trabajo, tan sólo diez reales:

"Cuenta que se recibe a Joseph de Sesma, mayordomo que ha sido de las vendittas ánimas [23 noviembre 1746]:

y diez reales que pagó a Francisco Zorrilla por pintar las ynsinias que tiene esta cofradía para pedir los hermanos"¹⁷⁹.

VARAS PARA LA COFRADÍA DE SAN FELICES, Haro, 1746-1747

Cuando estudiamos la cúpula de Haro, recogimos la presencia en ella de san Felices, el maestro de san Millán y patrón de Haro. En 1655 se creó en la villa

¹⁷⁸ A.D.Lo.: Briones. *Libro de bautizados 1660-1697*, 163.

¹⁷⁹ A.P.H.: *Libro de cuentas de la cofradía de las Ánimas*, s/f.

la cofradía de San Felices, para conservar el culto y la devoción hacia él, construyendo una ermita en los riscos de Bilibio, en el lugar donde se pensaba que estaba la gruta en la que había transcurrido su existencia.

Una de las formas de conseguir medios para el mantenimiento de la cofradía, era salir a pedir por las calles, tanto de la villa como de las zonas comarcanas donde hubiesen sido autorizados a hacerlo, para lo cual debían de llevar unas varas, semejantes a las señaladas anteriormente si bien, en este caso, estarían decoradas de forma distinta, pues seguramente en ellas aparecería la imagen del Santo.

Una de dichas varas debió de romperse, por lo que encargaron al platero Antonio de Hormilla que la arreglase y, como con la reparación, seguramente se habría estropeado la pintura, se encargó a Zorrilla que la rehiciera, aunque también, dado el escaso importe recibido, doce reales, o sólo se ocupó de retocar la que hubiere, o apenas esbozó la imagen de san Felices:

"Quenta que se le recibe a Manuel de Valentín, mayordomo que a sido desde 25 de junio de 1746 hasta otro tal día del presente de 1747:

Platero: y quarentta y cinco rreales que a pagado a Antonio de Hormilla, platero que es de esta villa por el cañón de plata que hizo para poner el santo en la vara con que se pide: 45.

Y doze reales de vellón que a pagado a Franzisco de Zorrilla por pinttar la vara que les da al santo: 12"¹⁸⁰.

RESTAURACIÓN DE UNAS PINTURAS DEL AYUNTAMIENTO DE HARO (1747)

El último trabajo que tenemos documentado de Francisco Zorrilla es la restauración de la pintura que se encontraba en el oratorio de la cárcel de Haro, con la imagen de Cristo, sin que se especifique cuál era su advocación.

Con la desaparición del antiguo edificio del Ayuntamiento, también se derribaron la cárcel y su oratorio, sin que haya noticias de qué deparó a la pintura pues, de hecho, la única noticia que tenemos de ella es la que hemos localizado sobre su restauración.

El 26 de noviembre de 1763 se consagró el nuevo oratorio de la cárcel, donde había tradición de celebrar la misa del Espíritu Santo el día de san Andrés,

¹⁸⁰ A.C.SF.: *Patria, vida y translación del glorioso San Felices, patrón de esta noble villa de Haro, con la regla capitular y ordenanças de la conffradía que se ha instituido. Año de 1655*, 154v. El libro incluye noticias hasta el año de 1769, aunque entre 1686 y 1730 no hay ninguna anotación.

antes de la elección de oficios. Por esta noticia, sabemos que disponía de todo lo necesario para el altar, pero no hay ninguna información sobre el resto de ornamentos que pudieran existir¹⁸¹.

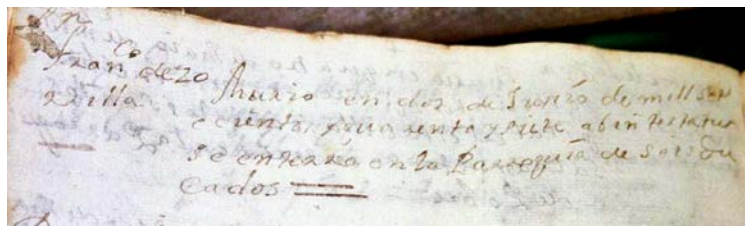
En cualquier caso, en 1747 el lienzo debía de estar deteriorado, lo que motivó que encargasen a Zorrilla su restauración, por cuyo trabajo percibió 56 reales:

“Quenta que se le recibe a don Manuel Remón de la Vega, procurador síndico general que fue de esta dicha villa el año proximo pasado de 1747:

Y cinquenta y seis reales que pagó, los cinquenta a don Franzisco Zorrilla por haver compuesto y rettocado el quadro del santto Christo del horatorio de la cárcel de esta villa, y los seis del costte de dos tercias de tafettán encarnado que se sacaron para sobre el cáliz que está en dicho horattorio, y componer los corporales”¹⁸².

No sabemos cómo serían los últimos años de Francisco Zorrilla pero la escasa entidad de los trabajos antes señalados, así como la presencia de un buen número de obras de quedaron inconclusas en su taller, unido a que tenemos documentados pagos a su discípulo trabajando en solitario, nos hacen pensar que su salud se había resentido.

En cualquier caso, poco después de restaurar el cuadro del oratorio de la cárcel, el 2 de junio de 1747, Francisco Zorrilla murió en la villa de Haro, siendo enterrado en su iglesia parroquial de Santo Tomás, sin que conste en su partida de defunción qué ocasionó su muerte, pues únicamente indica que para cubrir los gastos del entierro y funeral, sus deudos entregaron la cantidad de seis ducados.



Partida de defunción de Francisco Zorrilla y Luna

Meses más tarde, se protocolizaba la cesión que su viuda, Manuela Tagle, hacía a Manuel Martínez Barranco, discípulo de su marido, de los bienes que habían quedado en el taller, entre los que encontramos un buen número de pinturas, siendo tarea imposible determinar si las pinturas que estaban terminadas eran obras suyas o

¹⁸¹ A.C.C.: Legajo 17/763-111.

¹⁸² A.M.H.: Caja 3127, 2.

si, por el contrario, pudieran ser de otros, quizá de amigos o colegas, pudiéndolas haber adquirido, también, en tantas almonedas como se celebraron en estos años. Por ello, y aunque hemos incluido la relación en el anexo documental, hemos optado por insertarla también aquí, adaptando la grafía de sus títulos a la actual, actualizando también sus medidas y, separándolas en tres apartados al distinguir aquéllas que parece estaban terminadas, las que estaban sin concluir y los bocetos o borrones, recogiendo en el mismo orden en que aparecen consignadas en el inventario.

Lógicamente, hemos eliminado de la relación el dibujo y retrato del duque de Abrantes, por haber tratado de los mismos en otro momento.

OBRAS CONCLUIDAS QUE QUEDARON EN SU TALLER, 1747

Las plagas de Egipto (196 cm., apaisado)¹⁸³
Nacimiento de la Virgen (168 cm., apaisado)
Retrato de una monja (viejo, 168 cm.)
Santa Catalina de Sena (63 cm.)
Virgen con el Niño en brazos (94'50 cm.)
Santa María Magdalena, de medio cuerpo (viejo, 63 cm.)
Santa María Egipciaca (168 cm.)
Nuestra Señora con su Hijo en los brazos (168 cm.).

OBRAS SIN CONCLUIR QUE QUEDARON EN EL TALLER, 1747

Nuestra Señora de la Concepción (196 cm.)
Destrucción de Sodoma (168 cm.)
Autorretrato (168 cm.)
Jesús Nazareno (168 cm.)
La procesión del Corpus de Madrid (147 cm.)
Desposorios de santa Catalina (126 cm.)
San Antonio (105 cm.)
Ángel de la Guarda (105 cm.)
Bacalao (105 cm., apaisado)
San Rafael (63 cm., apaisado)
Santa María Magdalena (73,5 cm. apaisado, en tabla).

¹⁸³ El inventario sólo da una medida, por regla general la altura, indicando que la obra es apaisada cuando facilitan su anchura.

BORRONES Y DIBUJOS, 1747

20 borrones de santos de devoción (84 cm.)
*San Juan en el Apocalipsis**¹⁸⁴
Nuestra Señora de Belén (84 cm.)
Santa Dorotea (63 cm.)
Nuestra Señora de la Humildad (42 cm.)
Adoración de los Reyes (84 x 28 cm.)
San Francisco Javier (63 cm., apaisado)
Una batalla (63 cm.)
Asunción de Nuestra Señora (84 cm.)
Nuestra Señora de la Portería (42 cm.)
*Nuestra Señora con su Hijo en brazos**
*Cristo resucitado**
20 borroncillos de figuras y cabezas (42 ó 28 cm.)
*Nuestra Señora de la Vega**
6 cabezas y medios cuerpos de retratos*
*La caridad romana**
Traza de la media naranja de la Vega.

El inventario recoge también dos docenas de estampas, colores, lienzos de lino y estopa, marcos y los útiles necesarios para que Manuel Martínez Barranco comenzase su andadura como pintor sin la sombra protectora de su maestro pero, sin duda, su recuerdo lo acompañó a lo largo de su vida; prueba de ello es que, cuando también él falleció, el retrato de su mentor continuaba en su poder.

¹⁸⁴ En los señalados con un asterisco, el documento no indica ninguna medida.

CONCLUSIONES

A lo largo de los capítulos precedentes hemos intentado aproximarnos a Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747), intentando conocer tanto al artista como a la persona.

Instalado en Madrid cuando todavía era muy joven, no había cumplido los 20 años, muy pronto supo hacerse un hueco en el panorama artístico de la Corte ya que, tres años después de su llegada, en los registros parroquiales consta inscrito como pintor independiente, lo que significa, por un lado, que se sentía preparado para afrontar su trabajo en solitario, sin la protección que conllevaba formar parte del taller de un maestro y, por otro, que disponía de una clientela a la que atender, ya que de ella dependía su subsistencia.

En diversas ocasiones hemos hecho alusión a varias personas que fueron sus valedores, apareciendo relacionados con Zorrilla a lo largo de su vida, consiguiendo por su mediación que le fuesen encomendados distintos trabajos, manteniéndose la confianza, quizá podríamos hablar de amistad, durante décadas. Ello sólo puede explicarse por estar seguros de que cumpliría con las expectativas del comitente, tanto por conocer sus cualidades artísticas como por la formalidad del pintor.

Sin poder entrar en valoraciones psicológicas, pensamos que el orden que desprenden sus composiciones evidencia que él mismo era una persona cabal y equilibrada, formalidad que sin duda sería sumamente valorada por su clientela, conocedores de que el artista cumpliría sus compromisos, entregando el encargo realizado dentro del plazo establecido y atendiendo a los deseos del comitente.

Pensamos que esto último justifica las diferencias estilísticas que vemos en su producción, ya que supo adaptar su forma de pintar a las exigencias de la clientela, por lo que encontramos unas obras que parecen ancladas en la tradición del siglo XVII, junto a otras en las que se evidencia la huella de las novedades introducidas por los pintores, franceses e italianos, que habían sido llamados a la Corte al servicio de los Reyes.

Asimismo, por lo que se desprende de la documentación que hemos manejado, y de su obra artística, sin duda fue un hombre inmerso en el momento en que le correspondió vivir, siendo capaz de adaptarse a los profundos cambios que experimentó la sociedad española en las primeras décadas del siglo XVIII, políticos, culturales y artísticos.

Dentro de este contexto, el papel desempeñado por Zorrilla para que se reconociese a la Pintura como un Arte liberal fue fundamental, encontrándolo defendiendo este concepto, junto a otras personas de su profesión, en el litigio mantenido sobre el nombramiento de tasadores oficiales y, sobre todo, por ser el

impulsor de que los pintores se liberasen de las ataduras gremiales que llevaba la formación en un taller, pasando a realizarse en las academias, debiendo verse la que abrió en su domicilio como un precedente de la defendida por Francisco Meléndez y que, finalmente, vio la luz bajo el reinado de Fernando VI con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Cuestión más compleja es determinar las peculiaridades iconográficas que presentan varias de sus obras. No es tanto que sus pinturas tengan un trasfondo religioso importante, pues la religiosidad se respiraba en todos los ámbitos de la sociedad del siglo XVIII, sino que en bastantes ocasiones se ocupa de asuntos poco habituales o, aun siendo frecuentes, la forma en que los ha interpretado los convierte en excepcionales.

Podría argumentarse que Zorrilla llevó a cabo su trabajo al dictado de lo que le encargaban, pero cuando en tantas obras, para clientes diversos, vemos estas singularidades, nos lleva a suponer que su incorporación se debía al propio pintor, cuyas creaciones eran del agrado de los comitentes. Indudablemente, ello significa que su acerbo cultural era importante, dominando cuestiones tan complejas como son las alegorías y los emblemas, así como un profundo conocimiento de los asuntos sagrados.

Su regreso a Haro para ocuparse de la decoración de la basílica de la Vega fue muy importante, por el eco que sus pinturas dejó en otras poblaciones limítrofes, siendo especialmente evidentes en la cúpula de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Labastida (Álava) donde se repiten algunas de las imágenes por él realizadas en la media naranja de la de Haro.

Si tuviésemos que elegir, entre las obras por él ejecutadas, la imagen que mejor define a Francisco Zorrilla, optaríamos por el autorretrato incluido en la escena de la *Presentación de la Virgen*, en uno de los lunetos de la sacristía de la citada basílica.



Autorretrato (1742, detalle)

Entendemos que aquí rindió tributo a su actividad como pintor, al vestirse con su ropa de trabajo, con el tiento en la mano, apoyándose en la roca donde no sólo consta su nombre y la fecha, sino que, además, dice haberla “ejecutado” y ser el responsable de la “invención” de los asuntos que se desarrollan en la dependencia de la basílica, subrayando con ello el papel de creador del artista. Con el firme apoyo de sus convicciones, no resulta extraño que se representara en actitud de contemplar lo que sucedía a su alrededor, atento a los cambios que se pudieran producir, para aprehenderlos.

Esperamos con este trabajo haber dado a conocer la figura de Francisco Zorrilla; indudablemente, algunas de nuestras opiniones pueden ser objeto de debate, pues “como en materia de gustos no se ha escrito, tampoco hay escrito, que venga a todo gusto”¹.

¹ *Triunfo de la Fidelidad Murciana, en los siete días que dedicó a la plausible Proclamación de Nuestro Catholico Monarca, Rey, y Señor D.Carlos Tercero* (Murcia, 6 de enero de 1759). Citado por GARCÍA PÉREZ, Francisco José: “Estructura literaria y arte en las relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII”. TORRIONE, Margarita (ed): *Op.cit.*, 441.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABAD, Jacinto: escribano. En 1738 protocolizó el abintestato de Miguel Pérez Losada.

ABEL, Antonio: mercader de vidrios; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

ABRANTES, duque de: En el inventario de los bienes cedidos por Manuela Tagle a Manuel Martínez Barranco, en 1748, figura un retrato y un borroncillo del duque.

ADEBA, Antonio: platero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

ADRADA, Manuel: vidriero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

AGREDA, Manuela Josefa: costurera; en 1738 tasó los bienes de Pedro Sequeiros.

AGUADO, Félix José: en 1738 era sobrestante mayor y tesorero del palacio del Buen Retiro.

AGUADO, Isidro: panadero del Buen Retiro; marido de María Colado.

AGUADO COLADO, Andrea, Antonio, Isabel y María: hijos y herederos de Isidro Aguado y María Colado.

AGUIAR RAMÍREZ, Miguel: agente de negocios; en 1724 fue apoderado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que elevase la protesta de diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

ÁGUILA, Francisco: carpintero; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de María Josefa Barón y Espada, en Madrid.

AGUINIGA, Gregorio: en 1741 era mayordomo mayor del cabildo eclesiástico de Haro.

AGUINIGA, Jerónimo: dueño de la casa en la que vivieron Juan de Mendoza y Ana de Luna en Haro.

AGUIRRE, María Teresa: en 1709 fue la albacea de María Campos Ochoa.

AHOMADA, Bernardo: en 1746 fue testigo de las capitulaciones matrimoniales de José Antonio Zorrilla.

AJÍS, Miguel: yerno de Gregorio Calvo.

ALCÁZAR, José: en 1687, en Haro, fue testigo de la boda de Juan Mendoza y Ana de Luna y, en 1691, su fiador. En 1702 fue nombrado contador de la herencia de Francisco Luna, renunciando en 1704.

ALCAZAR, Juan: pintor, en 1738 colaboró en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

ALCOZ, Ana María: tercera mujer de Manuel Artola.

ALONSO LOZANO, María: segunda mujer de Pedro López.

ALONSO MARTÍNEZ, Juan: sastre, en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

ÁLVAREZ, Eugenio: maestro de coches, en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

ÁLVAREZ, Francisco: pintor de abanicos, en 1705 fue testigo del expediente para el matrimonio entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, así como de la ceremonia y de la carta de dote otorgada por éste a favor de su mujer.

ÁLVAREZ, Francisco: en 1733 figuró como testigo del poder a favor de procuradores otorgado por Francisco Zorrilla, en Madrid

ÁLVAREZ, Francisco: calderero; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

ÁLVAREZ, Manuel: tapicero; en 1708 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza.

ÁLVAREZ, Toribio: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerra e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

ÁLVAREZ MORA, Domingo: marido de Ana Casado.

ÁLVAREZ NAVA, Manuel: Notario que redactó el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle.

ÁLVAREZ PUJOL, Blas Antonio: ver PUJOL, Blas.

ÁLVAREZ SORRIBAS, María: en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid.

ÁLVARO, Juan: latonero; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

ANDIA, marqués de: ver RAMÍREZ VAQUEDANO.

ANDRADE, Fray Diego: en 1729 era el apoderado del obispo de Mondoñedo.

ANDRES NAVARRO, Blasa: primera mujer de Manuel Gómez Zorrilla.

ANESTAN, Alejandro: escribano de Madrid; en 1728 firmó algunos documentos de la testamentaría de Francisca Hernández.

ANSELMO, Cayetana: nieta y heredera de Manuel de Figueroa.

ANSELMO, Diego Rafael: yerno y testamentario de Manuel de Figueroa.

ANTEQUERA, Francisco: en 1732 tomó razón del pago de la restauración de las pinturas del oratorio del ayuntamiento.

ANTURIZA, Francisco: sastre, en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

APERREGUI, Francisco: En 1731 Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

APERREGUI, Gregorio Antonio: heredero de los bienes de Francisco Aperregui y Sabina Salto y Castilla.

APONTES, Angela: en 1732 Francisco Zorrilla tasó los bienes de la dote aportados a su matrimonio con Manuel Fernández, en Madrid.

AQUENZA, Jerónimo: presbítero; en 1714 fue el testamentario de Juana de la Cruz Reinoso.

ARANCIBIA, Francisca Lázara: hija de Francisco Manuel Arancibia, en 1741 vivía en el domicilio de Francisco Zorrilla.

ARANCIBIA, Francisco Manuel: procurador ante los Reales Consejos; en 1731, Francisco Zorrilla fue testigo del expediente y de su matrimonio con Andrea Ignacia Arredondo; en 1732 testificó en la declaración de pobre de Manuel Pérez Puche y a principios de 1733 solicitó se otorgase el nombramiento de tasador oficial de pinturas a favor de Francisco Zorrilla.

ARANCIBIA, Pedro Manuel Rafael y Francisco Mateo Eustaquio: Hijos de Francisco Manuel Arancibia y María Marqués.

ARANDA, Alberto: tasador de plata y joyas; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara y en 1732 en la de Domingo Mendoza, ambas en Madrid.

ARBAIZA, Juan Bautista: maestro de obras; en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

ARIAS, Carlos: calderero; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

ARREDONDO, Andrea Ignacia: segunda mujer de Francisco Manuel de Arancibia.

ARREDONDO, María Antonia: costurera; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Hernández, en Madrid.

ARRIETA, Lucas: platero, en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco de Aperregui, en Madrid.

ARROYO, Manuel: tapicero; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en 1731 en la de Francisco de Aperregui, en 1733 en la de María Bernarda Fernández Zorrilla y en 1736 en la de José Zúpide de Acuña, todas ellas en Madrid.

ARROYO, Tomás: entallador; en 1727 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Manuela Lozano, en Madrid.

ARROYO BRAVO, Felipe: en 1714 fue testigo del poder para testar otorgado por Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

ARTOLA, Manuel: alcalde de la cárcel real de la galera, en 1705 declaró como testigo de Manuela Tagle en el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla.

ASENSIO, Francisco: librero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

ATIENZA, Josefa María: viuda de Agustín de Herviti y hermana de Juan Antonio Atienza.

ATIENZA, Juan Antonio: en 1721 fue comisionado por la congregación de esclavos de Jesús Nazareno para encargar un estandarte, realizado por Francisco Zorrilla.

AUGUT, Jaime: pintor, en 1738 participó en los decorados del coliseo del palacio del Buen Retiro.

AUSEJO, Baltasar: en 1741 fue testigo del contrato del dorado del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

AZPEITIA, Francisco: sastre; en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

BAEZA, Eugenio: Secretario del Rey, en 1721 fue comisionado por la congregación de esclavos de Jesús Nazareno para encargar un estandarte.

BAÑARES, Micaela: costurera; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Agustín de Herviti, en Madrid.

BAÑERAS, Manuel: espadero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

BARÓN Y ESPADA, María Josefa: mujer de Manuel Fernández; en noviembre de 1731 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su dote.

BELEÑA, Manuel: latonero, en 1738 tasó los bienes de Pedro Sequeiros.

BELINCHÓN, Manuel Antonio: escribano de Madrid, en 1733 protocolizó el poder otorgado por Francisco Zorrilla a favor de procuradores.

BELTRAN, Francisco: tasador de joyas de la Reina. En 1738 tasó los bienes de Rosolea Rodríguez Jordán.

BENAVIDES, Diego: Caballero de Santiago. En 1726 fue uno de los testamentarios de Martín Marcelino de Vergara.

BENAVIDES, Diego: En el libro de matrícula de la parroquia de San Sebastián de 1741 aparece registrado en el domicilio del pintor.

BENDAÑA, Marqués: ver Antonio Piñeiro de las Casas.

BERBERANA, Juana: En 1687 fue testigo de la escritura matrimonial y en la boda de Juan Mendoza y Ana de Luna.

BERGAÑA DE MILLÁN, Juan: En 1721 Zorrilla tasó los bienes de la dote de su mujer, Manuela López Pérez.

BONAVIA, Jacomo: arquitecto y pintor de cámara de Felipe V, en 1738 ajustó determinados pagos del coliseo del palacio de Buen Retiro.

BONILLA CAMPOS, Francisco Javier, Manuel Tomás y María Teresa: hijos y herederos de María Campos y Ochoa.

BONILLA MALO, María: marquesa de Santiago; albacea de María Campos y Ochoa.

BONILLA MALO, Pedro: ayuda de furriera de las reales caballerizas de la Reina; marido de María de Campos Ochoa.

BOSQUE, Manuel Valentín: escribano de Madrid; en noviembre de 1738 firmó algunos documentos de la testamentaría de Julián Rodríguez.

BOZO, Nicolás Francisco: en 1704 fue nombrado contador de la herencia de Francisco de Luna.

BOZO, Pedro Sixto: en 1741 como abogado de los reales consejos y procurador síndico general del concejo de Haro, firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

BRINGAS DE LA TORRE, Juan: mercader, en 1733, en el traspaso de su tienda a su muerte, figuraba como deudor una persona llamada Francisco Zorrilla.

BROCARTE, Bernabé Antonio: en 1741 era provisor y vicario general del obispado de Calahorra y La Calzada.

BROSCHI, Carlo (Farinelli): desde 1737 dirige la puesta en escena de diversas óperas y otros festejos reales.

BRUNETE, Lucia: costurera, en 1733 tasó los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla.

BURÓN Y MENDOZA, María Jacinta: En 1708 Francisco Zorrilla tasó los bienes que quedaron a su muerte, en Madrid.

BUSTAMANTE, José: alcalde de Casa y Corte, en 1731 fue uno de los tenedores de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

BUSTAMANTE, Manuel: escribano de Madrid, en 1724 protocolizó el poder de Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera a diversas personas para que elevasen la protesta de diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

BUSTILLO, Diego: en 1732 figura en la liquidación de la restauración de las pinturas del oratorio de Madrid.

BUSTINCE, Agustín: en 1746 fue testigo de la boda de José Antonio Zorrilla.

CABREDO, Jacinto: marido de Juana de la Cruz Reinoso.

CABREDO, Teresa: heredera de Juana de la Cruz Reinoso.

CALABRIA, Pedro: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

CALATAYUD, Ángela: primera mujer de Manuel Artola.

CALATAYUD, Juana: primera mujer de Francisco Escobedo.

CALLEJA, Andrés: en 1724 fue testigo del poder otorgado por varios pintores a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco de Rivera.

CALVO, Gregorio: en 1741, en Madrid, Francisco Zorrilla tasó los bienes que quedaron a su muerte.

CALVO CRIADO, Ignacia y Vicenta: hijas y herederas de Gregorio Calvo.

CAMARA, Matías de la: apoderado de los hermanos Zorrilla en el reparto de la herencia de Francisco Luna (1701-1705).

CAMARGO, José Agustín: Consejero de su Majestad en el Consejo de Hacienda; en 1731 fue nombrado testamentario de José Aperregui y Sabina del Salto y Castilla. En 1733 figura en el nombramiento de Francisco Zorrilla como tasador oficial de pinturas.

CAMPILLO RUBIO, Pedro: escribano de Madrid. En 1724 protocolizó el poder que diversos pintores otorgaron a favor a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, para encabezar su protesta ante el monopolio para ejercer como tasadores oficiales de pinturas y, en 1727 la tasación de los bienes que quedaron a la muerte de María Manuela Lozano.

CAMPOS OCHOA, María: viuda de Pedro Bonilla Malo, a su muerte Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid en agosto de 1709.

CAPELLAN, Cosme: procurador del número de Madrid; es el curador de los hijos de Julián Rodríguez, cuyos bienes tasó en 1738 Francisco Zorrilla.

CAPUZ, Raimundo: escultor, amigo del pintor Francisco Meléndez, quien acudía a su casa en la calle Olivar.

CARCAL, Bartolomé: fundador de unas memorias en la parroquia de San Pedro de Madrid, de las que se pagó una de las prebendas que formaba parte de la dote de Manuela Tagle.

CARCAMO GOMEZ, Tomás: en 1741 fue testigo del poder de las comunidades eclesiástica y secular de Haro y del contrato del dorado del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

CARRASCO, Francisco: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

CARRASCO, Juan: maestro de coches; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

CASADO, Ana: en su codicilo, de febrero de 1728, figura como testigo una persona llamada Francisco Zorrilla, en Madrid.

CASADO, Ignacio: sastre, en 1738 tasó los bienes de Rosolea Rodríguez Jordán.

CASADO, Simón: procurador del número de Madrid, en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor y en 1738 figuraba como defensor de los bienes de Ignacio Losada y Cerquera.

CASI, M^a Antonia: esposa de Francisco Javier de Muguiro.

CASTILLA, Alvaro de: miembro del gobierno, en 1724 figura en el pleito sobre el nombramiento de tasadores y en 1733 en el de Francisco Zorrilla como tal.

CASTILLA, Manuel: platero, en 1740 tasó los bienes de Felix Centeno.

CASTILLO, Felipe: platero; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Agustín de Herviti, en Madrid.

CASTILLO, José: relojero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

CASTRO, José: sastre; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

CASTRO, María Rosa: mujer de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

CASTRO, Miguel: bordador; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

CASTRO, Pedro: sastre; en septiembre de 1727 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de María Manuela Lozano y en 1728 en la de Agustín de Herviti.

CEA, fray Alfonso: testamentario de Catalina Rodríguez de Sanabria.

CEDRÓN, José: procurador de los Reales Consejos; en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor.

CENTENO, Félix: En 1740 Francisco Zorrilla tasó su capital.

CERVANTES, Francisco: quizás sastre, en 1738 tasó los bienes de Rosolea Rodríguez Jordán.

CEVALLOS, Manuel: en 1741 fue testigo del poder de las comunidades eclesiástica y secular de Haro.

CHAVARRI, Bernardino: sastre; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

COJECES DE VELASCO, Feliciano: escribano, en 1714 protocolizó el poder para testar de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, otorgado en Madrid. Hacia 1714 donó el lienzo de *San Vicente Ferrer y san Antonio abad* a la iglesia parroquial de Aldeamayor de san Martín (Valladolid).

COLADO, María: mujer de Isidro Aguado; Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaria, en 1735, en Madrid.

COLLADO, Manuela: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid.

COLLAZOS, Francisco: carpintero; en julio de 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo.

COPA, María Juana: costurera; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

CORBOISIER, Gabriel Antonio: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

CORONADO, José: yerno de Gregorio Calvo.

CORONEL, Francisca: mujer de Manuel de la Peña, testigo en los autos de 1738 contra el pintor Francisco Meléndez.

CORONEL, Vicente: regidor de Madrid, marido de Teresa Nicolasa Rojas Gonzalo.

COSA, Diego: grabador, en 1717 firmó la estampa de *Glorias de la casa Farnese*.

COSA, Manuel: grabador, en 1725 firmó junto a Zorrilla la estampa de *Fray José de San Benito*.

COSCOJALES, Gregorio: beneficiado de Haro, en 1741 residía en Madrid.

COSCOJALES, Juan Antonio: en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

CRESPO, Manuela: costurera; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Ignacio de Losada y Cerquera, en Madrid.

CRIADO, María Teresa: Segunda mujer de Gregorio Calvo.

CRISTIN, Juan Bautista: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

CRISTOBAL BARCOS, Juan Jerónimo: en 1732 era comisario de las casas del Ayuntamiento de Madrid, figurando en la documentación de la restauración de las pinturas.

CRUZ, María: costurera, en 1731 tasó los bienes de Domingo Mendoza.

CUDERO, Antonio: vidriero; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

CUEVA, Francisco: en 1724 era regidor de las mutaciones del Coliseo del Buen Retiro.

CURA, Antonia Maria, primera mujer de Pedro González Trigo.

DAOIZ, Saturnino: Consejero real Majestad en el Consejo de Hacienda; en 1731 fue nombrado testamentario de Gonzalo Ramírez Vaquedano y de José Aperregui.

DELGADO, Juan: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

DÍAZ, Agustín: guarnicionero; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, y en 1735 en la del conde de Fuensalida, ambas en Madrid.

DÍAZ, Antonio: primer marido de Luisa Martínez de Peralta.

DÍAZ, Francisco: presbítero, hijo y heredero de Luisa Martínez de Peralta.

DÍAZ, Isidro: en 1714 fue testigo del poder para testar otorgado por Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

DIAZ, Juan: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

DÍAZ REMÓN DE MONCADA, Francisco Antonio: escribano de Madrid; en 1732 protocolizó la tasación del capital de Pedro González Trigo.

DÍEZ CANSECO, Cándida: propietaria del cuadro de *San Guillermo, rey de Escocia*, firmado por Zorrilla.

DOMÍNGUEZ, Francisco Blas: escribano de Madrid; en 1730 fue nombrado curador de Antonio Moreno Negrete y en 1735 protocolizó la testamentaría de Luisa Martínez de Peralta.

DOMÍNGUEZ, Juan Facundo: procurador del número de Madrid, en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor.

DOMÍNGUEZ, Miguel: sastre; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

DOMÍNGUEZ ESCRIBANO, Francisca: a su muerte, en 1732, Francisco Zorrilla tasó sus bienes, en Madrid.

DONVº, Vicente: en 1714 fue testigo del poder para testar otorgado por Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

DUQUE, Tomás: en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

DURANGO, Lucas: en 1741 fue testigo del poder del concejo de Haro para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

DURÓN, Sebastián: músico y capellán de la reina Mariana de Neoburgo; en 1717, Francisco Zorrilla tasó los bienes que quedaron a su muerte, en Madrid.

ELIZONDO, Juan: Caballero de Santiago y Consejero de su Majestad; en 1731 fue nombrado testamentario de José Aperregui y Sabina del Salto y Castilla.

ELORDUY, Juan: residente en Madrid, en 1738 fue apoderado por el ayuntamiento de Haro.

ENDERIZ, Martín: sastre; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida.

ESCOBEDO, Francisco: Oficial de la Contaduría general de los reales servicios de millones; en 1717 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

ESCOBEDO CALATAYUD, Feliciano y Josefa: hijas y herederas de Francisco Escobedo.

ESCOBEDO CALATAYUD, Lorenza: hija y heredera de Francisco Escobedo; mujer de Manuel de las Peñas.

ESCOLAR, Esteban: curador de Ramón de Zúpide.

ESCUADERO, Bernardo: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

ESPEJO Y CISNEROS, José: en 1741, siendo obispo de Calahorra y La Calzada, se autorizó la pintura de la cúpula y el dorado del retablo de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro.

ESPINA, José: sastre, en 1738 tasó los bienes de Miguel Pérez Losada.

ESTEBAN RODRÍGUEZ, Francisco: Marqués de Santiago, testamentario de María Campos y Ochoa.

ESTEPHAN, Andrés Facundo: relojero; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, y en 1726 en la de Martín Marcelino de Vergara, ambas en Madrid.

ESTÉBANEZ, Catalina: mujer de Antonio Redondo.

EZQUERRA, Jerónimo: pintor; en junio de 1724 fue apoderado junto a Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

FALLARÉS, Inés: madre de María Manuela Lozano.

FERNANDEZ, Lázaro: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del palacio del Buen Retiro en Madrid.

FERNÁNDEZ, Manuel: ebanista, en 1714 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juana de la Cruz Reinoso, en Madrid.

FERNÁNDEZ, Manuel: marido de María Josefa Barón y Espada.

FERNÁNDEZ, Manuel Bautista: ebanista del Rey, en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

FERNÁNDEZ, Manuel Plácido: impresor de libros; marido de Ángela Apontes.

FERNÁNDEZ, Manuel Santos: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

FERNÁNDEZ, Pablo: calderero; en 1725 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, en 1730 en la de Manuel de Figueroa, y quizá en 1731 en la de Domingo Mendoza, todas ellas en Madrid.

FERNÁNDEZ BALLESTEROS, Miguel: sastre; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Hernández.

FERNÁNDEZ BÁRCENA, Antonio: escribano de Madrid; en 1728 protocolizó el traspaso de un mesón, siendo Francisco Zorrilla quien realizase la tasación de sus pinturas.

FERNÁNDEZ DE LA CARRERA, Francisco: escribano de Madrid; en 1705 protocolizó tres cartas de pago de Francisco Zorrilla, correspondientes a la dote de su mujer, Manuela Tagle.

FERNÁNDEZ CASTELAO, Domingo: contraste de plata; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

FERNÁNDEZ CERDÁN, Juan: pintor; en 1728 tasó junto a Francisco Zorrilla las pinturas del mesón de San Antonio Abad, en Madrid.

FERNÁNDEZ CIENFUEGOS, Eusebia: costurera; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco Javier: duque de Besa, testamentario del conde de Fuensalida.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Ventura: duque de Atrisco, testamentario del conde de Fuensalida.

FERNANDEZ DE IMAÑA, Juan: en 1741 fue testigo del poder de las comunidades eclesiástica y secular de Haro para obtener la licencia de la pintura de la media naranja de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

FERNÁNDEZ MANGAS, Dionisio: en 1709 es el curador de los hijos de María Campos Ochoa.

FERNÁNDEZ MUNILLA, Julián: segundo marido de Rosolea Rodríguez Jordán.

FERNÁNDEZ MUNILLA, Miguel: escribano real, en 1733 figuró en el nombramiento de Francisco Zorrilla como tasador oficial de pinturas y en 1738 se convierte en el suegro de Rosolea Fernández Jordán.

FERNÁNDEZ PALOMO, Julián: escribano; en 1731 protocolizó la carta de pago y recibo de dote otorgado por Manuel Fernández a favor de María Josefa Barón y Espada.

FERNÁNDEZ PORTILLA, M^a Cruz: en noviembre de 1699 contrajo matrimonio con Diego Zorrilla y Luna.

FERNÁNDEZ REY, Benito: tratante de madera; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid.

FERNANDEZ RONDERO, Francisco: entre los documentos de su testamentaría, en 1702, aparece un documento citando a Francisco Zorrilla ocupándose de la tasación de sus bienes.

FERNÁNDEZ DE VELASCO BRACAMONTE, Agustín: duque de Frías y conde de Haro (1727-1741).

FERNÁNDEZ DE VELASCO PIMENTEL, Bernardino: duque de Frías y conde de Haro (1741-1771). Entre 1738 y 1740 encargó unos retablos para la decoración de la ermita de San José de Navalcarnero, y en 1742 regaló un terno a la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

FERNÁNDEZ ZORRILLA, María Bernarda: en Madrid, Francisco Zorrilla tasó ciertos legados que quedaron a su muerte, en 1733.

FERRAZ, Bartolomé: abogado Reales Consejos, en 1735 fue uno de los testamentarios de Luisa Martínez de Peralta.

FIGUERAS, Vicente: escribano; en 1731 protocolizó la tasación del capital de Domingo Mendoza, en Madrid.

FIGUEROA, fray Bartolomé : En 1731 era el apoderado del obispo de Mondoñedo.

FIGUEROA, Manuel: a su muerte, en 1730, Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

FIGUEROA, Teresa Francisca: hija y heredera de Manuel de Figueroa.

FIGUEROA, Vicente: escribano. En 1731 protocolizó el capital de Domingo Mendoza.

FIZ PEREZ, Juan: abridor y tallador de láminas, en 1732 firmó con Zorrilla la stampa de *Santa Gertrudis la Magna*.

FLORES, José: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

FRANCO, Inés: costurera, en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

FRANCO, Juan Antonio: marido de María Teresa Sánchez, cuyos bienes tasó Francisco Zorrilla en 1729.

FRANCO, Manuel: testamentario de los bienes de María Teresa Sánchez, tasados por Francisco Zorrilla en 1729.

FRANCO SÁNCHEZ, Magdalena Ventura y Maria Nicolasa Micaela: hijas y herederas de María Teresa Sánchez.

FRÍAS, Duque de: José Fernández de Velasco (1696-1713); Bernardino Fernández de Velasco (1713-1727); Agustín Fernández de Velasco (1727-1741) y Bernardino Fernández de Velasco Pimentel (1741-1771).

FRÍAS, Martín: cura de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid; en 1705, desposó a Francisco Zorrilla y Manuela Tagle.

FRIAS, Miguel: escribano de Haro, aparece en diversos documentos de la herencia de Francisco Luna (1701-1705).

FRIAS, Vicente Antonio: presbítero, mayordomo de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro; en 1741 fue uno de los comisarios para el dorado de su altar mayor y la pintura de la cúpula; en 1742 y 1745 pagó a Francisco Zorrilla las pinturas de la sacristía y la cúpula de la basílica.

FUENSALIDA, Conde de: ver Félix López de Ayala Velasco y Cárdenas.

GAITERO, Josefa: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

GAITERO, María Cruz: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

GALLEGO, Alfonso: latonero, en 1740 tasó los bienes de Felix Centeno.

GALVÁN, José: escultor; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Julián Rodríguez, en Madrid.

GAMBOA, Pedro: albacea de María Campos y Ochoa.

GARCÍA, Bartolomé: del arte de la seda; en 1705 fue testigo en el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla.

GARCÍA, Bernabé: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

GARCÍA, Cristóbal: vidriero; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid y en 1733 en la María Bernarda Fernández Zorrilla.

GARCÍA, Francisco: herrador; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

GARCÍA, Juan: herrador; en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

GARCÍA, Manuel: tabernero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

GARCÍA, Manuel: colchonero; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

GARCIA, María: costurera, en 1740 tasó los bienes de Félix Centeno.

GARCÍA, Teresa: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

GARCÍA DEL BARCO, Sebastián: En 1730 firmó algunos documentos de la testamentaria de Francisco Antonio de la Palma.

GARCÍA DE LA CUESTA, Gaspar: latonero; en 1727 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de María Manuela Lozano, en Madrid y en 1731 en la de los bienes de Francisco de Aperregui.

GARCÍA DEL ESCORIAL, Francisco: albéitar y herrador; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

GARCÍA DE FUENLABRADA, Juan: platero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Colado, en Madrid.

GARCÍA HURTADO, Lorenzo: escribano; en 1726 firmó algunos documentos de la testamentaría de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

GARCÍA MARZAVA, José: presbítero de Haro; en septiembre de 1688 apadrinó a Nicolás Mendoza y Luna.

GARCÍA DE MIRANDA, Juan de: pintor, el 16 de mayo de 1724 fue nombrado tasador oficial de pinturas y el 12 de enero de 1725 protestó por el nombramiento de otros tasadores.

GARCÍA REMÓN, Felipe: en 1726 fue uno de los testamentarios de Martín Marcelino de Vergara.

GARCIA SANTELICES, Mateo: administrador del duque de Frías, para Haro, en 1740.

GARCÍA DE LA TORRE, Teodoro: Fue uno de los testamentarios de Teresa Hernández.

GAYANGOS, Pedro: escribano de Haro; protocolizó varios documentos familiares hacia 1705.

GIL, Casimiro: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del palacio del Buen Retiro en Madrid.

GIL, Diego: en 1741 como regidor de Haro, firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

GIL, Teresa: segunda mujer de Pedro González Trigo.

GOGENOLA, Juan: escribano de Haro; protocolizó varios documentos familiares en 1679.

GOGENOLA, Miguel José: abogado de los reales Consejos, en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

GOGENOLA Y MEDINILLA, Cristóbal: en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro y en 1748 firmó la partida de defunción de Manuela Tagle.

GOITIA, Domingo: notario eclesiástico, en 1705 firmó el expediente matrimonial de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle.

GÓMEZ, Francisco: librero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

GÓMEZ, Francisco: ebanista, en 1733 tasó los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla.

GÓMEZ, Juan: maestro de coches; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

GÓMEZ CEVALLOS, Pedro Vicente: platero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

GÓMEZ GALEANO, Diego: escultor de cera, en 1723 tasó los bienes de Francisco Moreno y Puebla.

GOMEZ GALEANO, Diego: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

GÓMEZ ZORRILLA, Manuel: en 1714 fue nombrado testamentario de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

GONZÁLEZ, Andrés: ebanista y ensamblador de nogal, en 1709 coincidió con Francisco Zorrilla en Madrid, en la tasación de los bienes de María Campos y Ochoa y en 1731 en la de Domingo Mendoza, ambas en Madrid.

GONZÁLEZ, José: en julio de 1679 fue el fiador de Ana de Luna, para el abasto de la nieve en la villa de Haro.

GONZÁLEZ, Lucas: ebanista; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos.

GONZÁLEZ, Santiago: en abril de 1728 traspasó a Gonzalo Martínez un mesón, cuyas pinturas fueron tasadas por Francisco Zorrilla.

GONZÁLEZ BARONA, Manuela: primera mujer de Julián Moreno de Villodas.

GONZÁLEZ DE LEDESMA, Cándida: viuda de José Zúpide de Acuña.

GONZÁLEZ TRIGO, Pedro: tabernero; en Francisco Zorrilla tasó las pinturas que aportó como capital al casarse con Teresa Gil, en Madrid.

GONZALEZ VELÁZQUEZ, Alejandro: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del palacio del Buen Retiro en Madrid.

GONZALEZ VELÁZQUEZ, Francisco: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

GONZALEZ VELÁZQUEZ, Luis: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del palacio del Buen Retiro en Madrid.

GONZALO Y CAMPOS, María Teresa: A su muerte, en 1725, Francisco Zorrilla tasó sus bienes, en Madrid.

GONZÁLO RÍO, Manuel: testamentario de María Teresa Gonzalo y Campos.

GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro: en 1732 publicó la obra *Insinuación de la divina piedad y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna*, que incluye el grabado dibujado por Zorrilla.

GRANJA, Marqués de la: propietario de las casas de la calle Mayor de Madrid, donde Francisco Zorrilla vivió en el año de 1704.

GUADANO, Benito: calderero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

GUARDAMINO, Simón: escribano; en 1725 protocolizó la partición de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, en Madrid.

GUERRERO, Antonio: músico; marido de Isabel de Losada y Cerquera.

GUILLERMO, Jerónimo: escultor y ebanista; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

GUTIERREZ, José: pintor. En 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

GUTIERREZ, Juan: pintor. En 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

GUTIÉRREZ, Manuel: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

GUTIÉRREZ CORONEL, Vicente: regidor de Madrid, marido de Teresa Nicolasa de Rojas, testamentario de María Teresa Gonzalo y Campos.

GUZMÁN, Catalina: viuda de Francisco Antonio de la Palma.

HARO, Conde de: ver duque de Frías.

HELGUERA, Miguel: yerno de Domingo Mendoza.

HERNÁNDEZ, Diego: ebanista, en 1738 tasó los bienes de Miguel Pérez Losada.

HERNÁNDEZ, Francisca: viuda de Bernardo López y mujer de Blas de Zabaleta; a su muerte en 1728 Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

HERNÁNDEZ, Francisco: carpintero; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

HERNÁNDEZ, Gaspar: latonero; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Hernández, en Madrid.

HERNÁNDEZ, José: entallador y ebanista; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, y en 1741 en la de Gregorio Calvo, ambas en Madrid.

HERNÁNDEZ, Juan Miguel: escribano, en 1740 protocolizó la liquidación de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

HERNÁNDEZ, Manuel Bautista: ebanista; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma.

HERNÁNDEZ, Pedro: teniente arquitecto con Pedro Ribera; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

HERNÁNDEZ, Teresa: primera mujer de Pedro Sequeiros.

HERNÁNDEZ VILLALPANDO, Blas: procurador ante los Reales Consejos, en julio de 1724 fue apoderado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que elevase la protesta de diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas. Como escribano, en 1714, 1716, 1717 firmó algunos documentos de las testamentarías de Juana de la Cruz Reinoso, Catalina Rodríguez de Sanabria y Francisco Escobedo, respectivamente, siendo el albacea de la segunda y, en 1717, protocolizó la de Sebastián Durón.

HERNÁNDEZ VILLALPANDO, Jerónimo: En 1738 fue el curador de los hijos de Miguel Pérez Losada.

HERRERA, Andrés: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

HERRERA, Isidro: marido de Antonia Luna, aparece en diversos documentos de la herencia de Francisco Luna (1701-1705).

HERRERA, Juan: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

HERRERA, Lucas: herrador; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

HERVÁS CÉSPEDES, Bernardo: contador y testamentario del conde de Fuensalida.

HERVITI, Agustín: a su muerte, en 1728, Francisco Zorrilla tasó sus bienes, en Madrid.

HERVITI ATIENZA, Ana María: hija y heredera de Agustín de Herviti.

HITA, fray Alfonso: ver fray Alfonso Cea.

HORMAZAS, marqués de: Joaquín Robles Valenzuela.

HUERTAS, Juan: presbítero; testamentario de María Teresa Gonzalo y Campos.

HURTADO DE MENDOZA, Ángela María: viuda de Francisco Escobedo.

HURTADO DE MENDOZA Y FIGUEROA, Lope: en 1732 figura relacionado con la reparación de las pinturas del oratorio del Ayuntamiento de Madrid.

IBARRA, Santiago: En 1734 era el apoderado por el obispo de Mondoñedo.

IRIARTE, Valero: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

ISIDRO, Gertrudis: segunda mujer de Domingo Mendoza.

ISLA, Manuel: sastre; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Luisa Martínez de Peralta, en Madrid.

IZQUIERDO, Tomás Francisco: escribano de Madrid; protocolizó las testamentarias de José Zúpide de Acuña y de Julián Rodríguez, cuyas pinturas fueron tasadas por Francisco Zorrilla en 1736 y 1738.

JORGE, Agustín: maestro de coches; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, y en 1730 en la de Ana María Negrete, ambas en Madrid.

JOSÉ, Manuel: sastre; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

JUÁREZ LASTRA, Josefa: primera mujer de Domingo Mendoza.

LAGO SUÁREZ, fray José: testamentario de Francisco Moreno y Puebla.

LAÍNEZ, José: presbítero; albacea testamentario de María Colado.

LANCASTER Y NOROÑA, Juan: duque de Abrantes, obispo de Cuenca y patriarca de las Indias.

LARDITO, fray Juan Bautista: beneditino; en 1723 firma la censura de las *Opera Omnia* de José de San Benito.

LARIOS MEDRANO, Juan Manuel: mercader de joyería; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

LAVANDERA, Antonio Francisco: secretario del Rey; segundo marido de Luisa Martínez de Peralta.

LAZARO MAYORAL, Francisco: escribano de Madrid, en 1723 protolizó la partición de bienes de Francisco Moreno y Puebla.

LEGARIA, Eugenia: costurera; en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

LEMUS, Francisco Carlos de: depositario de los bienes y pagador de las deudas de Martín Marcelino de Vergara, en 1726.

LEON, Manuel: relojero, en 1738 tasó los bienes de Rosolea Rodríguez Jordán.

LEZAUN, Juan: en 1741 figura como testigo del contrato del dorado del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro.

LÓPEZ, Bernardo: tejedor; primer marido de Francisca Hernández.

LOPEZ, José: curador de los hijos de María Colado, cuyos bienes tasó Francisco Zorrilla en 1735 en Madrid.

LÓPEZ, Manuel: calderero; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma.

LÓPEZ, Manuel Ventura: colchonero; en 1727 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Manuela Lozano, y en 1730 en la de Manuel de Figueroa, ambas en Madrid.

LÓPEZ, Pedro: ebanista; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en 1728 en la de Agustín de Herviti y en 1730 en las de Ana María Negrete y Manuel de Figueroa. Marido de María Manuela Lozano, cuyas pinturas a su vez tasó Francisco Zorrilla en 1727.

LÓPEZ, Pedro: latonero; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

LÓPEZ AYALA VELASCO Y CÁRDENAS, Félix: conde de Fuensalida, en 1735, a su muerte, Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

LÓPEZ BERNARDINO PASCUAL, Juan: En su capital de bienes, aparece un vale de Francisco Zorrilla, en 1738.

LÓPEZ CASTELLANOS, Catalina: sobrina y heredera de Francisca Domínguez Escribano.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Antonio: hijo y heredero de Francisca Hernández.

LÓPEZ LINARES, Manuel: tapicero; en 1725 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, en Madrid.

LÓPEZ LOZANO, Manuela y María: hijas y herederas de María Manuela Lozano.

LOPEZ MASEDA, Victorio: agente de negocios del obispo de Mondoñedo.

LÓPEZ MENDIZÁBAL, María: primera mujer de Blas Pujol.

LÓPEZ OLLAURI, José Antonio: en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

LÓPEZ PÉREZ, Manuela: En 1721 Zorrilla tasó su dote, para contraer matrimonio con Juan Bergaña de Millán.

LOPEZ DE ROBREDO, Francisco: en 1741 como regidor de Haro, firma el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

LOPEZ DE RODRIGO, Miguel: en 1741 como regidor de Haro, firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

LÓPEZ VASALLO, Santiago Antonio: escribano de Madrid; en 1732 protocolizó la carta de pago y recibo de dote otorgada por Manuel Fernández a favor de Ángela Apontes.

LOSADA, José: sastre; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

LOSADA Y CERQUERA, Ignacio: en 1738, Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

LOSADA Y CERQUERA, Gertrudis, Ignacia, Ignacio, Isabel y José: hijos y herederos de Ignacio de Losada y Cerquera.

LOZANO, María Manuela: mujer de Pedro López; en 1727, Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

LOZANO, Mariana: segunda mujer de Manuel Artola.

LOZANO, Mateo: carpintero; en 1738 tasó los bienes de Pedro Sequeiros.

LUCIO Y BRIHUEGA, Francisco: testamentario de Sebastián Durón.

LUENGO, Matías: herrador, en 1733 tasó los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla.

LUNA AEL, Ana María: hermana de Ana de Luna Urbina.

LUNA URBINA, Francisco: abuelo materno de Francisco Zorrilla.

LUNA URBINA, Ana: madre de Francisco Zorrilla.

MAGANTO, José Antonio: procurador, en 1738 era el curador de los hijos de Ignacio Losada y Cerquera.

MAGANTO, Tomás Nicolás: escribano de Madrid; en 1716, 1717, 1728 y 1738 protocolizó las testamentarias de Catalina Rodríguez de Sanabria, Francisco Escobedo, Francisca Hernández e Ignacio de Losada y Cerquera, en las que participó como tasador Francisco Zorrilla.

MANSO, Fausto: colaborador de Pedro de Ribera, en 1738 ajustó determinados pagos en el coliseo del palacio del Buen Retiro de Madrid.

MANUEL DE VILLENA, Juan Cruz: marqués del Real Tesoro, marido de Joaquina Vera Ollauri.

MANUEL DE VILLENA VERA, Tomasa: hija de Juan Cruz Manuel de Villena y Joaquina Vera Ollauri, marquesa de Bendaña por su matrimonio con Antonio Piñeiro de las Casas.

MARCOS, Fernando: platero; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Ignacio de Losada y Cerquera, en Madrid.

MARÍN, Lázaro: sastre; en 1716 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

MARÍN IBÁÑEZ, José: obispo de Almería (1731-1734). Antes había sido abad de Santa Cruz en la catedral de Osma.

MARQUÉS, María: primera mujer de Francisco Manuel Arancibia.

MARRÓN, Bernardo: en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

MARTÍNEZ, Antonio: cerrajero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

MARTÍNEZ, Bernarda: costurera; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de María Colado, en Madrid.

MARTÍNEZ, Clara: segunda mujer de Félix Centeno.

MARTÍNEZ, Casimiro: mercader de libros; en noviembre de 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Julián Rodríguez, en Madrid.

MARTÍNEZ, Domingo: en 1724 fue testigo del poder otorgado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco de Rivera a Miguel de Aguilar y otros.

MARTÍNEZ, Felipe: sastre; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de María Colado, en Madrid. Quizá se trate de la persona que, con el mismo nombre, figura como albacea de la susodicha.

MARTÍNEZ, Gonzalo: en 1728 Santiago González le traspasó un mesón, en Madrid, cuyas pinturas fueron tasadas por Francisco Zorrilla.

MARTÍNEZ, Gregorio: escultor; en 1716 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

MARTÍNEZ, Jacinto: calderero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

MARTÍNEZ, Juan: arcabucero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

MARTÍNEZ, Juan: marido de María Rodríguez; en 1703 Francisco Zorrilla fue el padrino de su hija Juana Paula.

MARTÍNEZ, Juliana: en febrero de 1697 contrajo matrimonio con Juan de Mendoza.

MARTINEZ, Nicolás: maestro cordonero, en 1721 realiza el estandarte de la congregación de esclavos de Jesús Nazareno, pintado por Zorrilla.

MARTÍNEZ BARRANCO, Manuel: pintor, discípulo de Francisco Zorrilla.

MARTINEZ CASTRO, Agustín: En 1729 era el apoderado del obispo de Mondoñedo.

MARTÍNEZ COLMENAR, Alberto: escribano; en 1732 protocolizó la tasación de los bienes de Francisca Domínguez Escribano.

MARTÍNEZ CUBAS, Alfonso: marido de Catalina López Castellanos.

MARTINEZ DE MEDINILLA, José Antonio: alcalde ordinario de Haro, en 1741 firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega y en 1748 fue testigo de la cesión de los bienes de Manuela Tagle.

MARTÍNEZ MIÑANO, Úrsula: en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

MARTÍNEZ NOGUEROL, Eugenio: escribano del Bureo. En 1730 protocolizó la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma y, en 1738, el abintestato de Miguel Pérez Losada.

MARTÍNEZ ONTIVEROS, Francisco: escribano de Haro; en 1744 protocolizó en Haro la testamentaría de Juan Francisco de Ollauri y Unda y en 1746 las capitulaciones matrimoniales de Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán.

MARTÍNEZ DE PERALTA, Luisa: viuda de Antonio Francisco Lavandera; en 1735 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

MARTINEZ DE PEREA, Agustín: en 1724 aparece en el litigio sobre nombramiento de tasadores oficiales.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, José Esteban, María de la Merced, Josefa y Tiburcio: hijos de Juan Martínez y María Rodríguez.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juana Paula: hija de Juan Martínez y de María Rodríguez, en 1703 fue apadrinada por Francisco Zorrilla, en Madrid.

MARTINEZ RUBIO, José: en 1724 fue testigo del poder otorgado por varios pintores a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco de Rivera.

MATA, Juliana: testamentaria de Agustín de Herviti.

MATEO, José: en 1733 Manuela Tagle testificó en su expediente matrimonial con Francisca Pérez Puche.

MAYO, Francisco: colchonero, en 1738 tasó los bienes de Miguel Pérez Losada.

MAYO, Manuel: maestro de coches; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

MAYORAL, Francisco Lázaro: escribano de Madrid; en 1723 protocolizó la testamentaria de Francisco Moreno y Puebla.

MAZA FERNÁNDEZ, Juan: tapicero; en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez y en 1730 en las de Ana María Negrete y Francisco Antonio de la Palma, en Madrid.

MECETA, Ventura: en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

MECOLAETA, fray Diego: monje benedictino; en 1724 publicó *Desagravio de la verdad en la historia de san Millán de la Cogolla*, obra que incluye estampas dibujadas por Francisco Zorrilla y posible comitente del lienzo de *San Silvestre bautizando a Constantino*.

MEDINA, Diego: presbítero de Haro, en 1677 apadrinó a Antonia Zorrilla y Luna.

MEDINA, Francisco: sastre, en 1738 tasó los bienes de Pedro Sequeiros.

MELÉNDEZ, Antonio: quizá fuera latonero, en 1729 tasó los bienes de María Teresa Sánchez.

MELÉNDEZ, Francisco: pintor, 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas. En los autos que se hacen contra él, en 1738, testificó a su favor Manuela Tagle.

MELÉNDEZ, José Agustín y Luis: hijos de Francisco Meléndez.

MELÉNDEZ, Miguel Jacinto: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas..

MENA, Alfonsa: costurera; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

MENA, José: platero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid.

MENDOZA, Domingo: maestro de hacer órganos y organista; en 1731 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su capital, en Madrid.

MENDOZA, Juan: segundo marido de Ana de Luna.

MENDOZA Y LUNA, M^a Josefa y Nicolás: hermanos (sólo de madre) de Francisco Zorrilla.

MENDOZA MARTÍNEZ, Bartolomé: hermanastro de Francisco Zorrilla; alguacil de Haro.

MENDOZA MARTÍNEZ, Bernarda y Concepción: hermanastras de Francisco Zorrilla.

MERCADO, Gregorio de: miembro del gobierno, en 1724 figura en el pleito por el nombramiento de tasadores oficiales.

MERINO FRANCO, José: En 1729 firmó algunos documentos de la testamentaría de María Teresa Sánchez.

MERLO, Manuel: escribano, en 1729 protocolizó la testamentaría de María Teresa Sánchez.

MILLÁN, Antonio: ebanista; en 1717 coincidió con Francisco Zorrilla en las tasaciones de los bienes de Francisco Escobedo y de Sebastián Durón, ambas en Madrid.

MINGALBARRO, fray José: trinitario calzado y testamentario de María Jacinta Burón y Mendoza, en cuya testarmentaría coincidió con Francisco Zorrilla, en 1708.

MIRANDA, Condes de: testamentarios de Manuel de Figueroa.

MIRASOL, Francisco: sastre; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

MOLANO, Francisco: miembro del gobierno, en 1724 figura en el pleito por el nombramiento de tasadores oficiales.

MONEDERO, Manuel: procurador, en 1723 era el curador de Manuel Moreno de Villodas, en 1726 de los hijos de Martín Marcelino Vergara, en 1730 de Antonio Moreno Negrete y en 1735 contador de la partición de Luisa Martínez de Peralta.

MONTEALTO marqués de: corregidor de Madrid, en 1738 figura en la documentación de los decorados del coliseo del palacio de Buen Retiro.

MONTERO DE SAN MIGUEL, Diego: Tesorero de alcances de la Contaduría mayor de cuentas del Rey; marido de Catalina Rodríguez de Sanabria.

MONTERREY, Manuel: sastre; en 1738 tasa los bienes de Ignacio de Losada y Cerquera y en 1740 los de Felix Centeno.

MONTOYA, Francisca: segunda mujer de Manuel de Figueroa.

MORALES: miembro del gobierno, en 1724 figura en el litigio sobre nombramiento de tasadores oficiales.

MORENO, Francisco: panadero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Colado, en Madrid.

MORENO, Juan: librero; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

MORENO, Simón: librero; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

MORENO NEGRETE, Antonio: hijo y heredero de Ana María Negrete.

MORENO Y PUEBLA, Francisco: secretario del Rey, de la Santa Inquisición y Contador de los libros de la razón de la Real Hacienda y de los de Relaciones; en 1723 Francisco Zorrilla tasó en Madrid las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

MORENO DE VILLODAS, Julián: hijo de Francisco Moreno y Puebla y Josefa de Villodas Castillo, regidor y secretario del Ayuntamiento de Madrid.

MORENO DE VILLODAS, Manuel: hijo de Francisco Moreno y Puebla y Josefa de Villodas Castillo.

MORODO, Ventura: tapicero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

MOYA, Catalina: en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de María Josefa Barón y Espada, en Madrid.

MUELA, Bartolomé: cirujano y sangrador, en 1740 tasó los bienes de Félix Centeno.

MUGUIRO, Francisco Javier: junto a su esposa, Antonia Casi, el 11 de enero de 1856 donó dos cuadros al convento de trinitarias descalzas de Madrid, uno de los cuales está firmado por Francisco Zorrilla.

MUÑOZ AMADOR, Bernardo: platero, en 1738 tasó los bienes de Rosolea Fernández Jordán.

MUÑOZ, Gaspar: carpintero; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Hernández, en Madrid.

MUÑOZ, Juan: contraste de la Corte y tasador de joyas de la Reina; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

MUÑOZ, Tomás: tasador de joyas de la reina; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en las testamentarías de Luisa Martínez de Peralta y del conde de Fuensalida, en Madrid.

MURCIA, Jerónima: primera mujer de Félix Centeno.

MUTILOA, Juan José: Consejero de su Majestad en el Consejo de Hacienda; en 1731 fue el tenedor de los bienes de Gonzalo Vaquedano y testamentario de José Aperregui; en 1733 figura en el nombramiento de Francisco Zorrilla como tasador oficial de pinturas.

NARANJO, Manuel: escribano de Madrid; en 1726 protocolizó la testamentaria de Martín Marcelino de Vergara, en 1730 la de Ana María Negrete y en 1736 firmó algunos documentos de la de José Zúpide de Acuña, todas ellas en Madrid.

NEBO, María Josefa: mujer de Miguel Pérez Losada.

NEGRETE, Ana María: segunda mujer de Julián Moreno de Villodas; a su muerte, en 1730, Francisco Zorrilla tasó sus bienes, en Madrid.

NEGRETE, José: padre y testamentario de Ana María Negrete.

NIEVA, Antonio: ebanista; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Luisa Martínez de Peralta, en Madrid.

NIEVA, Isabel: segunda mujer de Pedro Sequeiros.

OCHAGAVÍA, fray Diego: religioso premonstratense, en el convento de Madrid.

OCHAGAVÍA, fray Francisco: monge trinitario calzado, en el convento de Madrid.

OCHAGAVÍA, Juan Antonio: presbítero; en 1679 es el padrino de Francisco Zorrilla.

OCHATE Y GAONA, Antonio: en 1748 es testigo de la cesión de los bienes de Manuela Tagle.

OCHOA, Juan: maestro de órganos; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

OJEDA, Felipe: sastre; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Domingo Mendoza, en Madrid.

OLAVIDES, Miguel: alcalde de Haro, aparece en diversos documentos de la herencia de Francisco de Luna (1701-1705).

OLÍA, Bernardo: dorador de fuego, en 1716 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

OLÍAS, Pedro: albéitar; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

OLIDEN, Diego: en 1732 fue el pagador de la restauración del oratorio del Ayuntamiento.

OLLAURI ÁVALOS, Antonio Félix: caballero de Santiago, Alcalde del castillo y fortaleza de la villa de Haro. Muerto en 1720, en Haro.

OLLAURI ÁVALOS, Magdalena: hija de Antonio Ollauri Salazar y María Jacinta Ávalos, casada con Andrés Robles, marqués de las Hormazas.

OLLAURI UNDA, Dorotea: en 1731 contrajo matrimonio con Baltasar Antonio Vera Tasis.

OLLAURI UNDA, Félix Ramón: barón de Cleidal; en 1748 es testigo de la cesión de bienes de Manuela Tagle a Manuel Martínez Barranco.

OLLAURI UNDA, Juan Francisco: vecino de Haro; en 1726 testificó en los autos del reconocimiento de pertenencia al estado de los hijosdalgo a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla; en 1731 encargó a Zorrilla el dibujo para la estampa de Nuestra Señora de la Vega. En 1744, en Haro, Francisco Zorrilla tasa los bienes de su testamentaria.

ORBERA, Luis: En 1705 fue testigo de una de las cartas de pago otorgadas por Francisco Zorrilla, por la dote de su mujer, en Madrid.

ORIVE, Pedro Pablo: colegial mayor de Santa Cruz de Valladolid; en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

ORTEGA, Catalina: costurera, en 1733 tasó los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla.

ORTEGA, Felipe: sastre; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Julián Rodríguez, en Madrid.

ORTEGA DELGADO, Francisco: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezaran la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas. En 1732 restauró las pinturas del salón del ayuntamiento de Madrid. En 1738 intervino en la decoración del coliseo del palacio del Buen Retiro.

ORTIZ DE PUELLES, Manuel: pintor; en 1695 acordó con Juan de Mendoza y Ana de Luna tomar como aprendiz a Francisco Zorrilla y Luna.

ORTIZ DE LA PUENTE, Agustina: segunda mujer de Diego Zorrilla y Luna.

OSORIO, Juan Manuel: Cuentadante de los gastos del Coliseo del Buen Retiro, en 1724.

OVEDO, Luis Antonio: marqués de La Granja.

PADIERNA, fray Benito: monje benedictino en el convento de San Martín de Madrid; en 1717 fue el custodio de los cuatro tomos del Atlas, pertenecientes a los bienes de Sebastián Durón.

PADILLA, Antonio: escribano; en 1708 protocolizó la testamentaria de María Jacinta Burón y Mendoza, cuyas pinturas fueron tasadas por Francisco Zorrilla.

PADILLA MONCADA, Ignacio: testamentario de María Teresa Sánchez, en 1729.

PALACIOS, Carlos: en 1741 como alcalde ordinario de Haro, firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

PALMA ENRÍQUEZ, Francisca Úrsula: Hija de Francisco Antonio de la Palma.

PALMA PALMA, M^a Francisca y Nicolás: Nietos de Francisco Antonio de la Palma.

PALMA RIVADENEIRA, Francisco Antonio: En 1730 Zorrilla tasó las pinturas que quedaron a su muerte.

PALOMARES, Francisco: en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

PALOMINO, Juan Bernabé: grabador; en 1724 firmó con Francisco Zorrilla la estampa de *San Millán, patrón de España*.

PALOMINO Y VELASCO, Antonio: pintor de cámara, autor de las pinturas del oratorio del ayuntamiento de Madrid (1696). El 8 de mayo de 1724 emitió informe sobre tasadores, solicitando que sólo pudieran serlo los pintores reales.

PANTOJA, Francisco: en 1738 protocolizó la carta de pago de la dote de Rosolea Rodríguez Jordán.

PARADA, Antonio: sastre; en 1725 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, en Madrid.

PAREJA, Pedro: escribano, en 1738 protocolizó el capital de Pedro Sequeiros

PARIS, Eugenio: procurador de los Reales Consejos y escribano, en 1725 firmó algunos documentos de la testamentaría de María Teresa Gonzalo y Campos, en Madrid.

PAZ, José: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas. En 1738 intervino en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

PEDRERO, Gabriel: procurador de los Reales Consejos, en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor, en Madrid.

PEGUDA, Francisco: tapicero; en 1716 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

PEÑA, Francisca y Josefa de la: hija de Manuel de la Peña y Francisca Coronel, testigo en los autos de 1738 contra el pintor Francisco Meléndez.

PEÑA, Gabriela de la: hija de Manuel de la Peña y Francisca Coronel y mujer de Francisco Verdun, testigo en los autos de 1738 contra el pintor Francisco Meléndez.

PEÑA, Manuel de la: marido de Francisca Coronel.

PEÑAS, Manuel de las: marido de Lorenza Escobedo Calatayud; en 1716 era el testamentario y heredero de Catalina Rodríguez de Sanabria y en 1717 el apoderado de Francisco Lucio Brihuega, uno de los albaceas de Sebastián Durón.

PEÑAS, Sebastián de las: familiar del santo oficio de la Inquisición; testamentario y heredero de Catalina Rodríguez de Sanabria.

PERALONSO, Juan: clérigo, testamentario de Sebastián Durón.

PERALTA, Pedro: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

PÉREZ, Agustín: sastre; en 1717 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Escobedo, en Madrid.

PÉREZ, Andrea: titular de las memorias para casar doncellas, de donde se pagó una de las prebendas que llevó como dote Manuela Tagle.

PÉREZ, Antonia: costurera; en 1727 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Manuela Lozano, en Madrid.

PÉREZ, Antonio: procurador del número de Madrid, en 1724 fue apoderado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que elevase la protesta de diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas. En 1735, como escribano, firmó algunos documentos de la testamentaría del conde de Fuensalida y en la partición de bienes de Luisa Martínez de Peralta, fue el apoderado de Francisco Díaz.

PÉREZ, Isidro: guarnicionero; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

PÉREZ, Juan: padre de Eugenio y Francisca María Pérez Puche.

PÉREZ, Juan: maestro de coches; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

PÉREZ ALVIZ, Juan Manuel: escribano de Madrid, en 1709 y 1714 protocolizó las testamentarías de María Campos y Ochoa y Juana de la Cruz Reinoso en las que actuó como tasador Francisco Zorrilla.

PÉREZ BARCIA, Álvaro: calderero, en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

PÉREZ LOSADA, Miguel: zapatero de cámara, en 1738 Zorrilla tasó sus bienes.

PÉREZ MILLÁN, Manuel: calderero y latonero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid.

PÉREZ PUCHE, Eugenio: hijo de Juan Pérez y Paula Puche; en 1722, Manuela Tagle fue su madrina, en Madrid.

PÉREZ PUCHE, Francisca María: hija de Juan Pérez y Paula Puche; en 1733, Manuela Tagle testificó en su expediente matrimonial.

PÉREZ PUCHE, María Antonia y Manuel: hijos de Juan Pérez y Paula Puche.

PÉREZ SEGURA, Manuel: presbítero, en 1726 fue uno de los testamentarios de Martín Marcelino de Vergara.

PICO, Antonio: en 1733 figura como testigo del poder a favor de procuradores otorgado por Francisco Zorrilla, en Madrid.

PIMENTEL, Juan: entallador, en 1716 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

PINEDO, Lorenzo: dorador; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ignacio Losada y Cerquera, en Madrid.

PINTADO, Isidro: entallador y ebanista, en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid.

PIÑEIRO DE LAS CASAS, Antonio: marqués de Bendaña, marido de Tomasa Manuel de Villena Vera.

PORRAS GALLARDO, Rodrigo: presbítero, uno de los testamentarios de María Teresa Sánchez, en 1729.

PORTILLO, Francisco: sastre, en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Manuel de Figueroa, en Madrid.

PRÁDENA, Benito: pintor de retablos, en 1705 fue testigo del matrimonio entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

PRADO, Francisco: en 1724 fue testigo del poder otorgado por Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco de Rivera a Miguel de Aguilar y otros.

PRIETO, Alfonso: en 1733 figura como testigo del poder a favor de procuradores otorgado por Francisco Zorrilla, en Madrid.

PRIETO, Francisco: vidriero, marido de Francisca Domínguez Escribano.

PUCHE, Juan: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

PUCHE, Paula: madre de Eugenio y Francisca María Pérez Puche.

PUEBLA Y LORIANA, Marquesa: testamentaria de Manuel Figueroa.

PUJOL, Blas: padre de Joaquín José Pujol, ahijado de Manuela Tagle en 1737.

PUJOL URRIETA, Joaquín José: ahijado de Manuela Tagle, en 1737.

QUEVEDO, Juan: en 1728 fue testigo del codicilo de Ana Casado, en Madrid.

QUIÑONES, José: escribano, en 1731 protocolizó la partición de los bienes de Francisco Aperregui.

RAMA PALOMINO, Antonio: procurador, en 1724 fue testigo del poder otorgado por varios pintores a Jerónimo Ezquerria e Isidro Francisco de Rivera y en 1727 participó en la tasación de los bienes de M^a Manuela Lozano.

RAMÍREZ VAQUEDANO, Gonzalo: en 1731 Francisco Zorrilla tasó los bienes a su muerte.

RAMÍREZ VAQUEDANO, Juan: marqués de Andia, marido de Magdalena Robles Ollauri. En 1731 es el tenedor de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

RAMOS, Josefa: costurera, en 1741 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Gregorio Calvo, en Madrid.

RAVANERA TEJADA, Diego Manuel: en 1741 como regidor de Haro, firmó el poder para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

RAYA, Blas: maestro latonero, en 1721 realiza la cruz y remates del estandarte de la congregación de esclavos de Jesús Nazareno.

REAL TESORO, Marqués: ver Juan de la Cruz Manuel de Villena.

RECALDE, Pedro: propietario de la casa donde vivieron Francisco Zorrilla y Manuela Tagle en Madrid, en la calle del Amor de Dios.

REDONDO, Antonio: en 1705 declaró como testigo de Manuela Tagle, en su expediente matrimonial con Francisco Zorrilla.

REGULES VILLASANTE, Paula: mujer de José de San Juan; en 1731 recibió ciertos legados de la herencia de Francisco Aperregui y en 1733 de María Bernarda Fernández Zorrilla.

REINALDO, Manuel: relojero; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

REINOSO HERNÁNDEZ, Juana de la Cruz: viuda de Jacinto de Cabredo, a su muerte Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid, en 1714.

REMON DE LA VEGA, Diego: alcalde ordinario de Haro. Aparece en diversos documentos del reparto de la herencia de Francisco Luna (1701-1705).

REMON DE LA VEGA, José: en 1741 es beneficiado de las iglesias de Haro.

REMON DE LA VEGA, Manuel: procurador síndico de Haro, en 1747 pagó a Francisco Zorrilla diversos trabajos realizados para su Ayuntamiento.

RETOLA, José: herrador y albéitar; en 1708 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza

REVERTER, Josefa María: viuda de Ignacio Losada y Cerquera.

REY, María: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

REYES, Gaspar de los: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

REYES, Miguel de los: guarnicionero; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

REYNALTE, Miguel: propietario de las casas de la calle de Jesús y María, donde Francisco Zorrilla vivió desde mediados de 1704 hasta septiembre de 1705.

RIBERA, fray Antonio: En 1733 era el apoderado por el obispo de Mondoñedo.

RIBERA, Pedro de: arquitecto, maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid; construyó la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila; en 1724 es nombrado tasador oficial de casas; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaria de Ana María de Negrete y en 1735 en

las de Luisa Martínez de Peralta y del conde de Fuensalida. En 1724 ajusta determinados pagos del coliseo del palacio de Buen Retiro y en 1737 del de la Cruz.

RIBOL, Francisco: propietario de las casas donde vivían en Madrid los padres de Manuela Tagle, en 1705.

RIGUARTE, Diego: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

RINCÓN, Esteban: escribano de Madrid; en 1735 protocolizó la testamentaría de María Colado, cuyas pinturas fueron tasadas por Francisco Zorrilla y en 1738 firmó algunos documentos de la de Ignacio de Losada y Cerquera.

RÍO, Manuel: maestro de obras; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

RÍO, Manuel Gonzalo: marido de Teresa de Yerro; testamentario de María Teresa Gonzalo y Campos.

RIVAMARTÍN, Juan: regidor de Haro por el estado de los caballeros hijosdalgo; en 1674 apadrinó a Diego Zorrilla y Luna.

RIVERA, Isidro Francisco: ver Isidro Francisco Rodríguez de Rivera.

RIVERA, Juan de: propietario de las casas de la calle Imperial, donde Francisco Zorrilla vivirá desde finales de 1698 a mediados de 1700.

RIVERA, Juan Vicente de: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas..

RIVERO, Leonarda: segunda mujer de Manuel Gómez Zorrilla.

ROBLEDANO, Bernardo: vidriero, en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

ROBLES, Cristóbal: propietario de las casas de la calle Mayor de Madrid, donde vivió Francisco Zorrilla en 1702 y 1703.

ROBLES, Francisco: caballero de Santiago, mayordomo y testamentario del conde de Fuensalida.

RODIL, Clemente: pintor; en 1724 apoderó junto a Francisco Zorrilla y otros, a Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que encabezasen la protesta sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

RODRÍGUEZ, Catalina: en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Manuel de Figueroa, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Francisco: calderero; en 1728 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Agustín de Herviti, y en 1735 en la de María Colado, ambas en Madrid.

RODRÍGUEZ, Francisco: en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui, ocupándose de las maderas.

RODRÍGUEZ, Gaspar: ebanista; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Juan: carpintero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos.

RODRÍGUEZ, Julián: arquitecto; en 1737 y 1738 participa en los decorados teatrales de los coliseos de la Cruz y del Buen Retiro; en 1738 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

RODRÍGUEZ, María: mujer de Juan Martínez; en 1703 Francisco Zorrilla fue padrino de su hija Juana Paula.

RODRÍGUEZ, Melchor: maestro de sillas de manos; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes del conde de Fuensalida, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Pascual: coletero; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Pedro: vidriero; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Pedro: en 1705 fue testigo de dos de las cartas de pago otorgadas por Francisco Zorrilla por la dote de su mujer, en Madrid.

RODRÍGUEZ, Teresa: costurera; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

RODRÍGUEZ JORDÁN, Salvador: pintor, en 1705 fue testigo de dos de las cartas de pago otorgadas por Francisco Zorrilla, por la dote de su mujer, en Madrid.

RODRÍGUEZ JORDÁN, Ignacia, Salvador y Teresa: hijos de Salvador Rodríguez Jordán.

RODRÍGUEZ JORDÁN, Rosolea: hija de Salvador Rodríguez Jordán; en 1713 Francisco Zorrilla fue testigo de su declaración de pobre y en 1738 tasó los bienes de su dote, para su matrimonio con Julián Fernández Munilla.

RODRÍGUEZ PRIETO, Francisco: gentilhombre y testamentario de María Jacinta Burón y Mendoza, cuyos bienes fueron tasados en 1708 por Francisco Zorrilla, en Madrid. Marido de Francisca Domínguez Escribano.

RODRÍGUEZ DE RIVERA, Isidro Francisco: pintor; el 20 de junio de 1724 fue apoderado por diversos pintores para protestar sobre el nombramiento de tasadores, cediendo el poder el 11 de julio a Miguel de Aguilar y Ramírez, Matías Felipe Román, Blas Hernández Villalpando y Antonio Pérez.

RODRÍGUEZ ROJAS, Antonio, Eugenia, José y Manuela: hijos y herederos de Julián Rodríguez.

RODRÍGUEZ DE SANABRIA, Catalina: viuda de Diego Montero de San Miguel; en 1716 Francisco Zorrilla tasó las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

RODRÍGUEZ TERÁN, Isabel: mujer de Juan Antonio Zorrilla.

RODRÍGUEZ VIZCAÍNO, Juan: escribano de Madrid; en 1727 firmó algunos documentos de la testamentaría de María Manuela Lozano.

ROJAS, José: sobrino y testamentario de María Teresa Gonzalo y Campos.

ROJAS CHACÓN, José: marido de María Teresa Gonzalo y Campos.

ROJAS GONZALO, Juana y Teresa: hijas y herederas de María Teresa Gonzalo y Campos.

ROJAS SOARZO, Francisca: viuda de Julián Rodríguez y sobrina de Pedro de Ribera.

ROJO, Roque: carpintero; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de María Colado, en Madrid.

ROJO VALDEÓN, Francisco: fiscal del Consejo de Indias, primer marido de Rosolea Rodríguez Jordán.

ROLDÁN, Manuel: guarnicionero; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

ROMAN, Matías Felipe: procurador de los Reales Consejos, en 1724 fue apoderado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera para que elevasen la protesta de diversos pintores sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas y en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor.

ROMAN, Tomás: propietario de las casas de la calle de San Simón, donde Francisco Zorrilla vivía en el año 1717.

ROMERO, Concepción: costurera; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

ROMERO, Juan: herrador; en 1736 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de José Zúpide de Acuña, en Madrid.

ROMO DÍAZ, Manuel: escribano de Haro, protocolizó diversos documentos relacionados con el pintor en la década de 1740.

RUBIO, Isidro: procurador del número de Madrid, en 1733 Francisco Zorrilla otorgó un poder a su favor.

RUBIO, Juan: procurador de los Reales Consejos, testamentario de Gregorio Calvo.

RUEGA, Pedro de: en 1724 es testigo del poder otorgado por Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco de Rivera a Miguel de Aguilar y otros.

RUESTA, Bernardo: en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

RUIZ, Alfonso: calderero; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid.

RUIZ, Francisco: arquitecto, en 1724 fue nombrado tasador oficial de casas y en 1729 fue uno de los testamentarios de María Teresa Sánchez.

RUIZ, Luis: en 1741 fue testigo del poder del cabildo de Haro para la decoración de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

RUIZ, Manuel: escultor; en 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisca Domínguez Castellanos, en Madrid.

RUIZ BAILLO, Agustín: primer marido de María Teresa Sánchez.

RUIZ BAZÁN, Javier Antonio: presbítero, testamentario de Martín Marcelino de Vergara.

RUIZ BAZÁN, Manuela: primera mujer de Martín Marcelino de Vergara.

RUIZ DEL CASTILLO, Felices: en 1695 es testigo del contrato de aprendizaje del pintor.

RUIZ OBREGÓN, María Francisca: segunda mujer de Martín Marcelino de Vergara.

SABUGAL Y CEPEDA, Eusebio: mayordomo de propios del ayuntamiento de Madrid; en 1732 interviene en el pago de la restauración de las pinturas del Oratorio, realizada por Zorrilla.

SÁENZ, Felipe: En 1695 es testigo del contrato de aprendizaje de Francisco Zorrilla y en 1708 del testamento de Nicolás Mendoza.

SÁENZ DE BERBERANA, José: vecino de Haro, en 1726 testificó en los autos del reconocimiento de pertenencia al estado de los hijosdalgo a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla.

SÁENZ DE QUINTANILLA, Andrés: presbítero de Haro; en 1672 apadrinó a José Zorrilla y Luna.

SAENZ SANTA MARIA, José: apoderado del obispo de Mondoñedo en 1731.

SALAS, Francisco: sastre; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

SALAS, José: en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

SALAS, José Antonio: vecino de Haro y mayordomo de Nuestra Señora de la Vega, en 1741 fue el comisario para el dorado de su altar mayor y la pintura de la cúpula.

SALAZAR, Juan: en 1741 fue el beneficiado de las iglesias de Haro.

SALAZAR Y CASTRO, Luis: Consejero de su Majestad; en 1717 publica las *Glorias de la casa Farnese*; en 1731 fue nombrado testamentario de José Aperregui y Sabina del Salto y Castilla.

SALCEDO, Miguel de: en 1695 fue testigo del contrato de aprendizaje del pintor.

SALCEDO, Miguel: maestro de coches; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

SALGADO, Manuel: tapicero; en 1723 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

SALTO Y CASTILLA, Sabina: mujer de Francisco Aperregui, cuyos bienes tasó en 1731 Francisco Zorrilla.

SANABRIA, Manuel: maestro de coches; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, y en 1735 en los del conde de Fuensalida, ambas en Madrid.

SÁNCHEZ, Cristóbal: cristalero; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

SÁNCHEZ, Gabriel: ebanista; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid.

SÁNCHEZ, Juan: sastre; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma.

SÁNCHEZ, María Teresa: A su muerte en 1729, Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

SÁNCHEZ, Santiago: en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Ana María Negrete, en Madrid.

SÁNCHEZ SALVADOR, Marcos: miembro del Consejo de Castilla. En 1731 fue uno de los tenedores de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

SANCHO, Domingo: sastre; en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

SAN JUAN, Diego de: presbítero beneficiado en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, administrador de las memorias por las que se dotó a Manuela Tagle, en 1705, y titular de las casas en las que vivió desde 1697 a 1705.

SAN JUAN, José de: beneficiario de ciertos legados, en 1729, de Francisco Aperregui y en 1733 de María Bernarda Fernández Zorrilla.

SAN JUAN, Manuel de: en 1705 fue testigo de la carta de dote otorgada por Francisco Zorrilla a favor de su mujer.

SAN JUAN, Manuel de: en 1717 es testigo de la testamentaría de Sebastián Durón, en Madrid.

SAN JUAN, María: costurera; en 1717 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Escobedo, en Madrid.

SAN JUAN GUEVARA, Miguel de: marido de María Bernarda Fernández Zorrilla.

SAN MIGUEL, fray Manuel: testamentario de Francisco Moreno y Puebla.

SAN PEDRO ACEVEDO, Baltasar: en 1724 fue el escribano real en el pleito sobre tasadores.

SANTA MARÍA, José de: en 1705 fue testigo de las dos cartas de pago otorgadas por Francisco Zorrilla por la dote de su mujer, en Madrid.

SANTA MARIA, fray Juan de: ministro del convento de trinitarios descalzos de Madrid; el 24 de febrero de 1733 firmó un certificado a Francisco Zorrilla.

SANTERBÁS, Francisco Antonio: vecino de Haro, testificó en los autos del reconocimiento de pertenencia al estado de los hijosdalgo a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla, en 1726.

SANTERBÁS, Lucas: procurador, entre 1701 y 1705 firmó en Haro diferentes documentos en el pleito por la herencia de Francisco Luna.

SANTERBÁS, Tomás: alcalde de la villa de Haro, realizó el inventario de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda y en 1744 pagó a Francisco Zorrilla diversos trabajos realizados para el ayuntamiento de Haro.

SANTIAGO, marqueses de: albaceas de María Campos y Ochoa.

SANTOS, Francisco: En 1738 intervino en la decoración del coliseo del Buen Retiro. En 1738 tasó ciertos bienes de la testamentaría de Rosolea Rodríguez Jordán.

SANTOS, Juan: ebanista; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Ignacio de Losada y Cerquera, en Madrid.

SANZ, Francisco Alonso: escribano de Madrid; en 1735 firmó algunos documentos de la testamentaría de María Luisa Martínez de Peralta.

SANZ CABALLERO, Agustín: relojero, en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría del conde de Fuensalida, en Madrid.

SANZ DE LARA, Silvestre: escribano, en 1724 comunicó la resolución de la sala de gobierno sobre el asunto de tasadores oficiales.

SARMIENTO SOTOMAYOR, fray Antonio: obispo de Mondoñedo (1729-1752). En 1724 firmó la licencia autorizando la impresión de las *Opera Omnia* de fray José de San Benito.

SARMIENTO VALLADARES, Bernarda: duquesa de Atrisco, mujer del conde de Fuensalida.

SAYANES, Gabriel: Escribano, en 1721 protocolizó la dote de Manuela López Pérez y Juan Bergaña de Millán, tasada por Zorrilla.

SEQUEIROS Y DE LOS COBOS, Pedro: En 1738 Zorrilla tasó el capital de sus bienes.

SERRANO TAPIA, Mariana: cuarta mujer de Manuel Artola.

SESMA, José: en 1746 era mayordomo de la cofradía de las Benditas ánimas de Haro.

SILVA, Manuel: marqués de Montemayor; testamentario del conde de Fuensalida.

SILVESTRE, Manuel: latonero, en 1738 tasó los bienes de Miguel Pérez Losada.

SIMÓ, Juan Bautista: pintor; en 1726 solicitó ser nombrado tasador oficial de pinturas. En 1737 y 1738 participó en la decoración de los coliseos de la Cruz y del palacio del Buen Retiro en Madrid y

ese mismo año firmó la tasación de pinturas de Julián Rodríguez, por ausencia de Francisco Zorrilla.

SOJO, Diego: procurador del número de Madrid; en 1730 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Francisco Antonio de la Palma.

SOLANO, Gabriel: escribano de Madrid, en 1733 protocolizó la tasación de los legados de María Bernarda Fernández Zorrilla.

SOLÍS DE GANTE, Melchor: segundo marido de María Bernarda Sarmiento.

SOTO, Antonio: albéitar, en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

SUÁREZ, Andrés: escribano, en 1740 protocolizó el capital de Félix Centeno.

TAGLE, Juan: padre de Manuela Tagle Terán.

TAGLE TERÁN, Bernarda: hermana de Manuela Tagle Terán.

TAGLE TERÁN, Manuela: en octubre de 1705 contrajo matrimonio con Francisco Zorrilla y Luna; falleció en Haro el 6 de mayo de 1748.

TAMAYO, Martín: testamentario de María Teresa Sánchez, en 1729.

TARSIS, Lorenzo: mercader de lonja; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría del conde de Fuensalida, en Madrid.

TEJADA, Antonia: primera mujer de Manuel Figueroa.

TÉLLEZ GIRÓN, Ana María: hija de los duques de Osuna; segunda mujer de José Fernández de Velasco.

TERÁN, Alfonsa: madre de Manuela Tagle Terán.

TERAN, Juan: estudiante, en 1679 fue padrino de Manuela Tagle.

TERAN, Juan: cura y beneficiado de Nestar, en 1679 bautizó a Manuela Tagle.

TERREROS, Benito: escribano de Madrid; en 1730 firmó algunos documentos de la testamentaría de Ana María Negrete.

TIZÓN, Francisco: carpintero de Madrid, en 1732 realizó los andamios para la restauración de las pinturas del salón y del oratorio del ayuntamiento.

TORIBIO (O TORMO¿?), Antonio: calderero; en 1738 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Ignacio de Losada y Cerquera, en Madrid.

TORRE, Agustín: procurador, en 1728 fue curador de los bienes de Francisca Hernández.

TORRE, Eugenio Juan: escribano de Madrid; en 1732 protocolizó el aumento de dote de Catalina López Castellanos.

TORRE, Juan: carpintero; en 1744 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juan Francisco de Ollauri y Unda, en Haro.

TRIGO, Pedro: Abaniquero, padre de Antonio Trigo Figueroa.

TRIGO FIGUEROA, Antonia: En 1704 vive en la misma casa que Francisco Zorrilla, en la calle Mayor de Madrid.

TRILLÓN, Fernando: presbítero; en 1705 es testigo del matrimonio entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

TUSON, Agustina: costurera, en 1714 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Juana de la Cruz Reinoso, en Madrid.

UBILLA, Antonio: marqués de Rivas; como hermano mayor de la Venerable Orden Tercera, fue uno de los testamentarios de María Jacinta Burón y Mendoza, cuyos bienes fueron tasados en 1708 por Francisco Zorrilla.

UGARTE DE OYA, María: abuela paterna de Francisco Zorrilla.

UGARTE LECUEDER, Juan y Pedro: administradores de la casa donde vivieron Francisco Zorrilla y Manuela Tagle en Madrid, en la calle del Amor de Dios.

UGEDA, Josefa: costurera; en 1735 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Luisa Martínez de Peralta, en Madrid.

UNDA SAN VICENTE, Dorotea: mujer de Juan Francisco Ollauri y Unda.

URBINA, Francisco Antonio: abogado de los reales Consejos, en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

URBINA LARREA, Ana: abuela materna de Francisco Zorrilla.

UREÑA GIRON, Manuel: en 1738 era sobrestante y pagador de los gastos del coliseo del palacio de Buen Retiro.

URREA, Manuel: en 1731 fue nombrado testamentario de José Aperregui y Sabina del Salto y Castilla.

URRIETA DEL VALLE, Luisa Bernarda: mujer de Blas Pujol y madre de Joaquín José Pujol, ahijado de Manuela Tagle.

UROSÁ, José: sastre, en 1741 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Gregorio Calvo, en Madrid.

VALEÑO, Antonio: marido de Juana Rojas Gonzalo, yerno de María Teresa Gonzalo y Campos.

VALLE, Andrés del: mayordomo seglar del cabildo eclesiástico madrileño. En 1705 pagó una de las prebendas de la dote de Manuela Tagle.

VALLE, Feliz: en 1721 cobra la tela, hechura y vara del estandarte de la congregación de esclavos de Jesús Nazareno.

VALLEJO, Antonio: marido de Juana Rojas Gonzalo.

VALLEJO, Melchor: librero, en 1729 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Teresa Sánchez.

VAQUERO, Clemente: pintor, en 1738 participó en la decoración del coliseo del Buen Retiro.

VARELA, Fernando: en 1738 era el tesorero de los festejos del coliseo del palacio de Buen Retiro.

VÁZQUEZ, Andrés (herederos): propietarios de las casas de la calle de la Comadre donde Francisco Zorrilla vivió a partir de septiembre de 1705.

VÁZQUEZ, Eugenio: ebanista y escultor; en 1708 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza; en 1725 en la de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, y en 1736 en la de José Zúpide de Acuña, todas en Madrid.

VÁZQUEZ, Juan: maestro de coches; en 1708 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza

VÁZQUEZ, María: costurera; en 1731 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

VECINO, Alfonso Jacinto: escribano de Madrid, en 1728 firmó algunos documentos de la testamentaría de Agustín de Herviti, y en 1735 protocolizó la del conde de Fuensalida.

VEGA, Martín Antonio (marqués de Feria): en 1731 fue nombrado testamentario de José Aperregui y Sabina del Salto y Castilla.

VEGA RÍO PORTOCARRERO, Gertrudis: mujer de Félix Ramón Ollauri Unda.

VELASCO, Manuel: hermano y testamentario del conde de Fuensalida.

VELASCO, Teodoro Nicolás: escribano de Madrid, en 1728 protocolizó la tasación de los bienes de Agustín de Herviti, y en 1741 la de Gregorio Calvo.

VELASCO MONTROYA, Isidro: testamentario de María Teresa Sánchez, en 1729.

VELÁZQUEZ HIERRO, Diego: abad del cabildo eclesiástico de Portillo (Valladolid), comitente de la capilla de San Francisco Javier.

VELÁZQUEZ ZAPATA, Francisco: fiscal del Consejo de Castilla, en abril de 1724 inició el expediente sobre el nombramiento de tasadores oficiales.

VELLOJIN, Francisco Antonio: escribano de Haro; protocolizó diversos documentos familiares hacia 1710.

VELUNZA, Ignacio José: alcalde ordinario por el estado noble de la villa de Haro, firmó la información para el reconocimiento de pertenencia al estado de los hijosdalgo a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla, en 1726.

VENTADES, Antonia: primera mujer de Gregorio Calvo.

VENTADES LUENGAS, José: testamentario de los bienes de María Teresa Sánchez, en 1729.

VERA OLLAURI, Joaquina: heredera de la familia Ollauri; marquesa del Real Tesoro tras su matrimonio con Juan Cruz Manuel de Villena.

VERDÚN, Francisco: marido de Gabriela de la Peña.

VERGARA, Félix: calderero, en 1741 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Gregorio Calvo, en Madrid.

VERGARA, Jacinto: calderero; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

VERGARA, Martín Marcelino: secretario del Ayuntamiento de Madrid; En 1724 pagó a Zorrilla unos decorados teatrales y a su muerte, en 1726, Francisco Zorrilla tasó sus bienes en Madrid.

VERGARA, fray Sebastián de: abad del monasterio de San Martín; el 24 de febrero de 1733 firmó un certificado a Francisco Zorrilla.

VIANA, Matías de: cura de Haro, en 1679 bautizó a Francisco Zorrilla.

VILLACAMPA, Pascual: miembro del gobierno, en 1724 figura en el pleito por el nombramiento de tasadores oficiales.

VILLAR, Juan Bautista: procurador de la audiencia episcopal, en 1741 como apoderado de las comunidades eclesiástica y secular de Haro, interviene para conseguir la licencia del contrato dorado del retablo del altar mayor y pintura de la media naranja de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

VILLAREJO, Vicente: ebanista, en 1740 tasó los bienes de Félix Centeno.

VILLARROEL, Damian: ver Andrea Pérez.

VILLASANTE OGAZÓN, Diego: en 1741 era beneficiado de las iglesias de Haro.

VILLASANTE OGAZÓN, José: cura de Haro, en 1741 fue comisionado por el obispo de Calahorra y la Calzada para el dorado del retablo del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Vega y la pintura de su cúpula.

VILLENA ARCE VERA OLLAURI, Tomasa: marquesa de Bendaña, hija de Joaquina Vera Ollauri.

VILLODAS CASTILLO, Josefa: mujer de Francisco Moreno y Puebla.

VITORIA, José: en 1728 fue testigo del codicilo de Ana Casado, en Madrid.

VIVAR, Félix: ebanista, en 1726 coincidió con Francisco Zorrilla en la testamentaría de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

VIVAR, José: sastre; en 1733 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de los bienes de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

VIZCAÍNO, Pedro: escribano de Madrid; en 1730 protocolizó la tasación de los bienes de Manuel de Figueroa.

YAÑEZ BARNUEVO, fray José: monje benedictino, escribe la *Vida del venerable P. fr. Sebastián de Villoslada*, que quedó manuscrita a su muerte. Como obispo de Osma (1730-1735) encargó diversas obras a Francisco Zorrilla antes de 1733.

ZABALETA, Blas: sastre; marido de Francisca Hernández.

ZAFRA, Manuel: sastre; en diciembre de 1732 coincidió con Francisco Zorrilla en la tasación de la dote de Ángela Apontes, en Madrid.

ZORRILLA, Manuel: presbítero, en 1701 fue padrino de Bartolomé Mendoza Martínez y en 1704 testigo del poder de Diego Zorrilla a Matías de la Cámara.

ZORRILLA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: hijo de Diego Zorrilla; en 1726 se reconoce su pertenencia al estado de los hijosdalgo de dicha villa, junto a su padre y su tío Francisco; en diciembre de 1746 contrajo matrimonio con Isabel Rodríguez de Terán, siendo uno de los testigos Francisco Zorrilla.

ZORRILLA Y LUNA, Antonia, Diego y José: hermanos del pintor.

ZORRILLA NÚÑEZ, Andrés: abuelo paterno de Francisco Zorrilla.

ZORRILLA UGARTE, Andrés: presbítero de la curia romana; tío del pintor.

ZORRILLA UGARTE, Diego: padre de Francisco Zorrilla.

ZORRILLA UGARTE, Francisco y María: tíos del pintor.

ZORRILLA UGARTE, José: tío del pintor; en 1679 fue fiador de Ana de Luna, en Haro.

ZÚÑIGA, Diego: caballero de Santiago y miembro del Consejo de Indias, en 1731 fue uno de los tenedores de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

ZUÑIGA, fray Fernando: apoderado del obispo de Mondoñedo en 1730.

ZÚPIDE, Ramón: hijo y heredero de José Zúpide de Acuña.

ZÚPIDE DE ACUÑA, José: caballero de Santiago; Francisco Zorrilla tasó en 1736 las pinturas de su testamentaría, en Madrid.

ÍNDICE CRONOLÓGICO

1679, 12 de marzo: Francisco Zorrilla fue bautizado en la parroquia de Santo Tomás de Haro.

1679, 17 de julio: muerte en Haro Diego Zorrilla Ugarte, padre del pintor.

1687, 28 de junio:) firma de las capitulaciones matrimoniales de Juan de Mendoza y Ana de Luna (madre del pintor.

1687, 13 de julio: matrimonio de Ana de Luna y Juan de Mendoza.

1695, 25 de septiembre: firma del contrato, en Haro, entre Juan de Mendoza y Ana de Luna con el pintor Manuel Ortiz de Puelles para el aprendizaje de Francisco Zorrilla y Luna.

1695, 5 de noviembre: testamento de Francisco de Luna, abuelo del pintor.

1695, 11 de noviembre: Muerte en Haro Francisco de Luna.

1696, 4 de junio: ceremonia de Confirmación en la villa de Haro, por don Pedro de Lepe, obispo de Calahorra y la Calzada. Francisco Zorrilla no figura entre las personas que recibieron el sacramento.

1697, 18 de febrero: Matrimonio en Haro entre Juan de Mendoza y Juliana Martínez.

1698, finales: Llegada de Francisco Zorrilla a Madrid, habitando en la calle Imperial, en casas de Juan de Rivera.

1699, 14 de junio: capitulaciones matrimoniales entre Diego Zorrilla y M^a Cruz Fernández, figurando como testigo una persona llamada Francisco Zorrilla.

1700, 6 de diciembre: En la partición de bienes de Francisca Gil, aparece la deuda de una persona llamada Francisco Zorrilla.

1701: Cambio de domicilio de Francisco Zorrilla, pasando a residir en la calle Mayor de Madrid, casas de Cristóbal de Robles.

1702: Matrícula de la parroquia de San Ginés, en la calle Mayor, casas de don Cristóbal de Robles, figura el registro de Francisco Zorrilla “pintor”.

1703, 25 de marzo: fecha en que debería haber concluido el contrato de aprendizaje de Francisco Zorrilla y Luna con Manuel Ortiz de Puelles.

1703, 9 de julio: bautizo de Juana Paula Martínez Rodríguez, en Madrid, siendo apadrinada por Francisco Zorrilla.

1704: Matrícula de la parroquia de San Ginés, en la calle Mayor, casas del marqués de La Granja, figura el registro de Francisco Zorrilla.

1704, marzo: cambio de domicilio del pintor, que pasa a vivir en la calle de Jesús y María, en casas de Miguel Reynalte.

1704, abril: nombramiento de Nicolás Francisco de Bozo, como contador de la herencia de su abuelo.

1705, septiembre: Cambio de domicilio, trasladándose a la calle de la Comadre, en casas de los herederos de Andrés Vázquez.

1705, 16 de octubre: apertura del expediente matrimonial de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en Madrid.

1705, 18 de octubre: carta de pago y recibo de dote a favor de Manuela Tagle, en Madrid.

1705, 18, 25 y 28 de octubre: lectura de las amonestaciones al matrimonio de Francisco Zorrilla con Manuela Tagle, en las parroquias de Santa Cruz, San Ginés y de los Santos Justo y Pastor de Madrid.

1705, 29 de octubre: ceremonia nupcial de Francisco Zorrilla y Luna y Manuela Tagle Terán, en la parroquia madrileña de los Santos Justo y Pastor.

1705, 3 de noviembre: firma de dos cartas de pago a favor de las memorias de Diego de San Juan y del cabildo de Madrid, por sendas prebendas de la dote de Manuela Tagle.

1706, 17 de enero: ceremonia de velaciones de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid.

1706, junio: entrada en Madrid de las tropas del Archiduque.

1708, 2 de enero: tasación de los bienes de María Jacinta Burón y Mendoza, en Madrid.

1708, 14 de septiembre: muerte en Haro de Juan de Mendoza, padrastro del pintor.

1709, 2 de agosto: tasación de la testamentaría de María de Campos y Ochoa, en Madrid.

1710, septiembre: entrada en Madrid de las tropas del Archiduque. Posiblemente Zorrilla acompañó a la Corte a Valladolid, donde realizaría los lienzos de *Sagrada Familia acompañada de ángeles músicos* y *Éxtasis de san Pedro Regalado*, continuando hacia Haro, donde pintaría al *Príncipe Luis, a la edad de tres años*.

1712: realización de las pinturas del santuario de La Aguilera (Burgos).

1713, 23 de octubre: declaración de pobre otorgada por Rosolea Rodríguez Jordán, en la que Francisco Zorrilla actuó como testigo.

1714, 23 de mayo: tasación de la testamentaría de Juana de la Cruz Reinoso, en Madrid.

1714, 29 de julio: poder para testar de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, nombrando testamentario a Manuel Gómez Zorrilla.

1715: fecha del estandarte con la *Inmaculada Concepción* y *Cristo crucificado*.

1715/1716: decoración de la iglesia parroquial de Portillo (Valladolid)

1716, 7 de febrero: tasación de la testamentaría de Catalina Rodríguez de Sanabria, en Madrid.

1717, 16 de enero: apertura del expediente matrimonial de Manuel Gómez Zorrilla y Leonarda Rivero, en el que Francisco Zorrilla actuó como testigo.

1717, agosto-septiembre: tasación de la testamentaría de Sebastián Durón, en Madrid.

1717, 17 de octubre: tasación de la testamentaría de Francisco Escobedo, en Madrid.

1716/1719: pinturas para el convento de Trinitarios Calzados de Madrid.

1721, 30 de enero, tasación de la dote de Manuela López Pérez, en Madrid.

1721, octubre: encargo del estandarte para la Congregación de esclavos de Jesús Nazareno, en Madrid.

1722, 15 de enero: cobro del estandarte para la Congregación de esclavos de Jesús Nazareno.

1722, 16 de febrero: bautizo en Madrid de Eugenio Pérez Puche, amadrinado por Manuela Tagle.

1723, 25 de enero: tasación de la testamentaría de Francisco Moreno y Puebla, en Madrid.

1724: publicación de *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla*, de fray Diego Mecoleta, con estampas de Francisco Zorrilla.

1724, febrero a abril: realización de los decorados para la representación de la comedia *Fieras afemina Amor*.

1724, abril: inicio del pleito por el título de tasador oficial de pinturas.

1724, 20 de junio: poder de varios pintores, entre ellos Zorrilla, a favor de Jerónimo Ezquerro e Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, para el pleito sobre el nombramiento de tasadores oficiales de pinturas.

1725: publicación de *Opera Omnia* de fray José de San Benito, con estampas de Francisco Zorrilla.

1725, 12 de junio: tasación de los bienes de María Teresa Gonzalo y Campos, en Madrid.

1725: realización de los lienzos de *Felipe V e Isabel Farnesio*, por encargo de fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor.

1726, marzo: reconocimiento de pertenencia al estado de los hijosdalgo de Haro a favor de Diego, Francisco y Juan Antonio Zorrilla.

1726, 16 de julio: tasación de los bienes de Martín Marcelino de Vergara, en Madrid.

1726: realización del lienzo *Visión de san Benito*, encargado por fray José Yáñez Barnuevo.

1727, 14 de febrero: declaración del pintor Juan Ordóñez de vivir en el domicilio de Francisco Zorrilla, en la calle del Amor de Dios, en Madrid.

1727, 25 de septiembre: tasación de la testamentaría de María Manuela Lozano, en Madrid.

1727, 28 de septiembre: ingreso en la congregación de Nuestra Señora de Valvanera en Madrid.

1727/1728: realización del retrato de *Fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, obispo de Mondoñedo*.

1728, 27 de enero: tasación de la testamentaría de Agustín de Herviti, en Madrid.

1728, 28 de febrero: en el codicilo de Ana Casado, en Madrid, figura como testigo una persona llamada Francisco Zorrilla.

1728, 13 de marzo: tasación de la testamentaría de Francisca Hernández, en Madrid.

1728, 3 de abril: tasación de las pinturas del mesón traspasado por Santiago González a Gonzalo Martínez, en Madrid.

1729, 25 de febrero: tasación de los bienes de María Teresa Sánchez, en Madrid.

1730: realización de los retratos de escritores benedictinos, para la biblioteca del monasterio de San Martín, de Madrid.

1730, 10 de abril: tasación de las pinturas de Ana María de Negrete, en Madrid.

1730, 20 de abril: tasación de los bienes de Manuel de Figueroa, en Madrid.

1730, 22 y 27 de abril: adquiere diversos bienes en la almoneda de Manuel de Figueroa.

1730, 31 de agosto, tasación de los bienes de Francisco Antonio de la Palma Rivadeneira y Noguerol.

1730: realización del lienzo *Nuestra Señora de Valvanera*, por encargo de fray José Yáñez Barnuevo.

1731, 13 de marzo: firma del recibo por su trabajo en la tasación de los bienes de Gonzalo Ramírez Vaquedano.

1731, 4 de abril: apertura del expediente matrimonial de Francisco Manuel de Arancibia y Andrea Ignacia de Arredondo, en Madrid, donde Francisco Zorrilla y Manuela Tagle actuaron como testigos.

1731, 12 de abril: matrimonio entre Francisco Manuel de Arancibia y Andrea Ignacia de Arredondo, en Madrid, actuando como testigo Francisco Zorrilla.

1731, 20 de junio: tasación del capital de Domingo de Mendoza, en Madrid.

1731, 7 de agosto: tasación de los bienes de Francisco de Aperregui.

1731, 14 de noviembre: tasación de la dote de María Josefa Barón y Espada, en Madrid.

1731: realización de los lienzos *San Nicolás de Bari* y *Nuestra Señora de Belén*, por encargo de José Marín Ibáñez, obispo de Almería.

1732: Realización del dibujo para la estampa de *Nuestra Señora de la Vega de Haro*.

1732: publicación de la obra *Insinuación de la Divina Piedad en la vida y revelaciones de Santa Gertrudis la Magna*, de fray Leandro de Granada y Mendoza, con estampas de Francisco Zorrilla.

1732, 21 de abril: encargo de la restauración de las pinturas del oratorio del Ayuntamiento de Madrid.

1732, 9 de julio: cobro de la restauración de las pinturas del oratorio del Ayuntamiento de Madrid.

1732, 29 de julio: tasación del capital de Pedro González Trigo, en Madrid.

1732: realización de doce lienzos para la capilla de Nuestra Señora de la Portería, de Ávila.

1732: pintura de *Santa Teresa recibiendo la lección de su maestra sor María Briceño* y de *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, para el retablo colateral del monasterio de Santa María de Gracia, de Ávila.

1732, 6 de diciembre: tasación de los bienes de Manuel Fernández, por su matrimonio con Ángela Apontes, en Madrid.

1732, 20 de diciembre: tasación de los bienes de Francisca Domínguez Escribano, en Madrid.

1725/1733: realización de diversas pinturas para los conventos de trinitarios descalzos, de Madrid y Alcalá de Henares.

1733, 24 de febrero: certificados del abad del monasterio de San Martín y del ministro del de Trinitarios Descalzos de Madrid, sobre obras realizadas para los mismos.

1733: realización de la pintura *Nuestra Señora de la Portería*, por encargo del duque de Medina de Rioseco, para la iglesia de Santa María de Mediavilla.

1733, 28 de febrero: nombramiento de Francisco Zorrilla como tasador oficial de pinturas por el Consejo de Castilla.

1733, marzo-abril: tasación de diversos legados de María Bernarda Fernández Zorrilla, en Madrid.

1733, 17 de agosto: poder a favor de procuradores, en Madrid, otorgado por Francisco Zorrilla.

1733, 6 de octubre: una persona llamada Francisco Zorrilla figura como deudor del mercader Juan Bringas de la Torre.

1733, 6 de noviembre: fallece Nicolás Mendoza y Luna.

1733, 19 de diciembre: apertura del expediente matrimonial de José Mateo y Francisca Pérez Puche, en el que Manuela Tagle actúa como testigo.

1734: fecha del *Autorretrato*.

1735, 11 de enero: tasación de la testamentaría de Luisa Martínez de Peralta, en Madrid.

1735, 28 de febrero: cobro de los gajes por la tasación de los bienes de Luisa Martínez de Peralta.

1735, 7 de marzo: tasación de los bienes de Félix López de Ayala Velasco y Cárdenas, conde de Fuensalida, en Madrid.

1735, 2 de septiembre: tasación de la testamentaría de María Colado, en Madrid.

1736, 14 de enero: tasación de la testamentaría de José de Zúpide y Acuña, en Madrid.

1737, 18 de febrero: contrata de unas mutaciones para la representación de *El hijo del Sol*, *Faetón* en el coliseo de la Cruz, en Madrid.

1737, 23 de marzo: bautizo de Joaquín José Pujol Urrieta, amadrinado por Manuela Tagle.

1737, 14 y 17 de mayo: cobro de las mutaciones realizadas.

1737, 11 de julio: pleito por la herencia de Luisa Martínez de Peralta, en el que Francisco Zorrilla tuvo que testificar sobre los gajes percibidos.

1738, 28 de febrero: tasación del abintestato de Miguel Pérez Losada.

1738, mayo-junio: decorados para ópera en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid.

1738, 15 de junio: en el capital de Juan López de Bernardino Pascual, figura como deudor una persona llamada Francisco Zorrilla.

1738, 6 de agosto: tasación de la testamentaría de Ignacio Losada y Cerquera, en Madrid.

1738, 11 de septiembre: tasación de los bienes de Pedro Sequeiros y Cobos.

1738, 27 de octubre: en los autos judiciales contra el pintor Francisco Meléndez actuó como testigo Manuela Tagle.

1738, 23 de noviembre: tasación de la testamentaría de Julián Rodríguez, en Madrid.

1738, 27 de noviembre: tasación de la dote de Rosolea Micaela Rodríguez Jordán.

1738/1739: realización del lienzo de *Nuestra Señora de la Portería*, para la ermita de San José de Navalcarnero (Madrid), encargada por Bernardino Fernández de Velasco (conde de Haro).

1740, 4 de junio: tasación de los bienes de Félix Centeno.

1740: realización del lienzo de *San Berdarnino de Siena*, para la ermita de San José de Navalcarnero (Madrid), encargada por Bernardino Fernández de Velasco (conde de Haro).

1741, 19 de enero: tasación de los bienes de Gregorio Calvo, en Madrid.

1741, 18 de mayo: en la matrícula de la parroquia de San Sebastián, de Madrid, figuran inscritos Francisco Zorrilla y Manuela Tagle.

1741, 31 de octubre: el obispado autoriza a las comunidades seglar y eclesiástica de Haro para que contratasen la pintura de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega.

1742: realización de las pinturas murales de la sacristía de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro, firmándolas y cobrándolas en este año.

1744: restauración de pinturas para el Ayuntamiento de Haro.

1744, 8 de enero: tasación de la testamentaría de Juan Francisco Ollauri y Unda, en Haro.

1744, 22 de septiembre: fallecimiento en Haro de Diego Zorrilla y Luna.

1745: cobro de las pinturas de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, en Haro.

1746, 23 de noviembre: cobro de la pintura realizada para las insignias de la cofradía de las Benditas Ánimas, de Haro.

1746, 3 de diciembre: capitulaciones matrimoniales entre Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán, en Haro, firmando como testigo su tío Francisco Zorrilla.

1746, 11 de diciembre: matrimonio entre Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán, en Haro, actuando como testigo su tío Francisco.

1746/1747: pintura de una vara de la cofradía de San Felices, de Haro.

1747: diversos trabajos para el Ayuntamiento de Haro.

1747, 2 de junio: muerte de Francisco Zorrilla, en Haro.

1748, 20 de marzo: escritura de cesión de los bienes de Manuela Tagle a Manuel Martínez Barranco.

1748, 6 de mayo: muerte de Manuela Tagle, en Haro.

1750, 8 de noviembre: escritura de apartamiento de la querella que Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez Terán tenían puesta contra Manuel Martínez Barranco, sobre la herencia de su tío Francisco Zorrilla.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

A.A.B.A.: Academia de Bellas Artes de San Fernando
 A.A.V.: Archivo de la abadía de Valvanera
 A.C.A.: Archivo de la catedral de Almería
 A.C.BO.: Archivo de la catedral de Burgo de Osma
 A.C.Bu.: Archivo de la catedral de Burgos
 A.C.C.: Archivo de la catedral de Calahorra
 A.C.Mo.: Archivo de la catedral de Mondoñedo
 A.C.Sd.: Archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada
 A.C.SF.: Archivo de la cofradía de San Felices
 A.CH.Va.: Archivo de la Chancillería de Valladolid
 A.D.Av.: Archivo diocesano de Ávila
 A.D.BO.: Archivo diocesano de Burgo de Osma
 A.D.Bu.: Archivo diocesano de Burgos
 A.D.J.: Archivo diocesano de Jaén
 A.D.Lo.: Archivo diocesano de Logroño
 A.D.M.: Archivo diocesano de Madrid
 A.D.Ma.: Archivo diocesano de Málaga
 A.D.Mo.: Archivo diocesano de Mondoñedo
 A.D.P.: Archivo diocesano de Palencia
 A.D.S.: Archivo diocesano de Santander
 A.D.Sg.: Archivo diocesano de Segovia
 A.D.T.: Archivo diocesano de Toledo
 A.D.Va.: Archivo diocesano de Valladolid
 A.D.Vi.: Archivo diocesano de Vitoria
 A.DP.B.: Archivo de la Diputación provincial de Burgos
 A.H.N.: Archivo Histórico Nacional
 A.H.P.Al.: Archivo Histórico Provincial de Almería
 A.H.P.Av.: Archivo Histórico Provincial de Ávila
 A.H.P.Bu.: Archivo Histórico Provincial de Burgos
 A.H.P.Lo.: Archivo Histórico Provincial de Logroño
 A.H.P.Lu.: Archivo Histórico Provincial de Lugo
 A.H.P.S.: Archivo Histórico Provincial de Soria
 A.H.P.Va.: Archivo Histórico Provincial de Valladolid
 A.H.P.Vi.: Archivo Histórico Provincial de Vitoria
 A.M.AH.: Archivo municipal de Alcalá de Henares
 A.M.B.: Archivo municipal de Burgos
 A.M.H.: Archivo municipal de Haro
 A.M.SDS.: Archivo del monasterio de Santo Domingo de Silos
 A.M.SMC.: Archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla
 A.P.: Archivo del Palacio Real de Madrid
 A.P.Al.: Archivo parroquial de Alosno (Huelva)
 A.P.B.: Archivo parroquial de Briñas (La Rioja)
 A.P.H.: Archivo parroquial de Haro (La Rioja)
 A.P.N.: Archivo parroquial de Santa Cruz de Nájera (La Rioja)
 A.P.Nv.: Archivo parroquial de Navacarnero (Madrid)
 A.P.SA.: Archivo parroquial de San Andrés (Madrid)
 A.P.SG.: Archivo parroquial de San Ginés (Madrid)
 A.P.SJ.: Archivo parroquial de San José (Madrid)
 A.P.SJP.: Archivo parroquial de Santos Justo y Pastor (Madrid)
 A.P.SM.: Archivo parroquial de Santa María (Madrid)
 A.P.SP.: Archivo parroquial de San Pedro (Madrid)
 A.P.SS.: Archivo parroquial de San Sebastián (Madrid)
 A.P.V.: Archivo parroquial de Villalobar (La Rioja)

A.R.CM.: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
A.V.: Archivo de la villa de Madrid
B.N.: Biblioteca Nacional
B.P.Lu.: Biblioteca pública de Lugo
I.P.H.E.: Instituto del patrimonio histórico español
R.A.E.: Real Academia Española de la Lengua

BIBLIOGRAFÍA

Siglas utilizadas:

ACAD: Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

A.D.H.T.A.: Anuario del Departamento Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid

A.H.A.: Anales de Historia del Arte

A.E.A.: Archivo Español de Arte. C.S.I.C.

A.I.E.M.: Anuario del Instituto de Estudios Madrileños

B.S.E.A.A.: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid

B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

I.E.R.: Instituto de Estudios Riojanos

P.V.: Príncipe de Viana

V.M.: Villa de Madrid.

ABAD LEÓN, Felipe: *Guía para visitar los santuarios marianos de La Rioja*. Encuentro, Madrid 1990.

ACOSTA TORRE, Liborio: *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Imprenta de Alcalá, Alcalá de Henares 1882.

AGUADO, Pascual de: *Calendario universal o catálogo de todos los santos, beatos y venerables reconocidos por la Iglesia*. Eusebio Aguado, Madrid 1852.

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: *Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El marqués de la Ensenada. III Jornadas de Arte: Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Departamento de Historia del arte "Diego Velázquez" CSIC. Alpuerto, Madrid 1991, 165-177.

AGUERRI, Ascensión y CASTRO, Purificación: "El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica de Madrid". *A.I.E.M.* nº 35 (1995), 433-450.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Catálogo de manuscritos madrileños que se conservan en el British Museum". *A.I.E.M.* nº 1 (1966), 475-500.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Impresos raros de tema madrileño (siglo XVIII)". *A.I.E.M.* nº 8 (1972), 481-499.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *El teatro y la poesía del siglo XVIII*. La Muralla, Madrid 1973.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Introducción al siglo XVIII*. Júcar, Madrid 1991.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII*. *A.I.E.M.* nº 35 (1995), 451-475. Nada.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Trota, Madrid 1996. 10/24561. No interesa, es literatura, por temas, autores y obras.

AGUILERA, Emiliano: *Pintores españoles del siglo XVIII*. Iberia-Joaquín Gin, Barcelona 1946.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: "Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia". *A.E.A.* nº 127 (1959), 229-246.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: "Santa Ana, olvidada patrona de Madrid". *Villa de Madrid* nº 42-43 (1974), 36.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Universidad de Granada, Granada 1978.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1978.

AGULLÓ, Mercedes: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española I*. Museo del Prado, Madrid 1994.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, María Teresa: *Documentos para la historia de la pintura española II*. Museo del Prado, Madrid 1996.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: Antonio y Francisco Rizzi. *A.I.E.M.* n° 36 (1996), 75-97.

AGULLÓ, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española T.III*. Fundación de Apoyo a la historia del Arte Hispánico, Madrid 2006.

AINAUD, Juan: “Última etapa del grabado anterior a la litografía”. *Grabado*. Ars Hispaniae XVIII. Plus Ultra, Madrid 1958, 288-297.

AJO Y SANZ DE ZÚÑIGA, C. M^a: *Fuentes inéditas y archivos abulenses*. Madrid 1962.

ALAMINOS LOPEZ, Eduardo y VEGA HERRANZ, Petra: “Las colecciones del Museo Municipal de Madrid: iconografía para la Historia de la ciudad” *Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, T.I, 473-505.

ALANZA LÓPEZ, José Javier: “Fiesta, arte y sociedad en la Navarra barroca” en TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 505-519.

ALBA ALARCOS, Ángel: *Alcalá de Henares*. Everest, León 1979.

ALBA ALARCOS, Ángel: *San Felipe Neri en el arte español*. Gráficas Ballesteros, Alcalá de Henares 1996.

ALBARELLOS, Juan: *Efemérides burgalesas* (1918). Facsímil, Diario de Burgos, Burgos 1980.

ALBORS Y ALBORS, Carlos: *Monografía de La Rioja y Nuestra Señora de Valvanera*. José Ortega, Valencia 1895.

ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José: “Velázquez y Calderón, dos vidas paralelas en la Corte de Felipe IV”. ALCALÁ-ZAMORA, José y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Real Academia de la Historia, Madrid 2000, 11-31.

ALCALÁ-ZAMORA, José y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Real Academia de la Historia, Madrid 2000.

ALCOLEA, Santiago: *Los monumentos cardinales de España. Ávila Monumental*. Plus Ultra, Madrid 1952.

ALCOLEA, Santiago: *Guías artísticas de España. Logroño y su provincia*. Aries, Barcelona 1962.

ALCOLEA, Santiago: *Guías artísticas de España. Soria y su provincia*. Aries, Barcelona 1964.

ALDEA VAQUERO, Quintín (y otros): *Diccionario de historia eclesiástica de España*. CSIC, Madrid 1972.

ALDRETE Y SOTO, Luis: *La verdad acrisolada*. Benito Macé, Valencia 1682.

ALEGRE NÚÑEZ, Luis: *Catálogo de la Calcografía Nacional*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1968.

ALMARCHA JIMÉNEZ, Pedro: *Documentos para la historia del convento de Trinitarios Calzados de Membrilla*. Ed. del autor, Villanueva de los Infantes 1995.

ALMAZÁN DE GRACIA, Ángel: *El Burgo de Osma y su catedral. Guía para el viajero curioso e inquieto*. Sotabur, Soria 1996.

ALMAZÁN DE GRACIA, Ángel: *El Burgo de Osma. Santos y masones. Festejos y tradiciones*. Sotabur, Soria 2003.

ALONSO, Manuel: *Lazarillo ó nueva guía para los naturales y forasteros de Madrid*. Hilario Santos Alonso, Madrid 1783.

ALONSO, fray Matías: *Chronica seraphica de la Santa Provincia de la Purissima Concepción*. Viuda de José Rueda, Valladolid 1734.

ALONSO ROMERO, Jesús: *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma*. Centro de Estudios Sorianos C.S.I.C., Soria 1986.

ALONSO ROMERO, Jesús: *Barroco y Neoclasicismo en El Burgo de Osma*. Escuela superior de Turismo Alfonso X, Soria 1997.

ALTUNA, fray Pedro: *Primera parte de la Crónica general de la Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*. Diego Díez Escalante, Segovia 1637.

ALVARADO, fray Antonio: *Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo*. Lucas Antonio Bedmer, Madrid 1717.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Antonio de Sancha, Madrid 1786. Facsímil El Museo Universal, Madrid 1985.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Hijos de Madrid*. (1789-1791). Facsímil Atlas, Madrid 1973.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "Literatura y legislación sobre coches en el Madrid del siglo XVIII". *A.I.E.M.* n° 22 (1985), 201-224.

ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2004.

ÁLVAREZ DE PEDROSA, Sebastián: *Ramillete festivo y solemne diario de las solemnidades, y fiestas más clásicas que se celebran en todas las Iglesias de Madrid*. Madrid 1739.

ÁLVAREZ-SANCHÍS, Jesús y CARDITO, Luz María: *Comisión de antigüedades de la Real Academia de la Historia. Castilla y León. Catálogo e índices*. Real Academia de la Historia, Madrid 2000.

AMADEI-PULICE, Maria Alicia: *Calderón y el barroco*. John Bejamins Publishing company. Amsterdam/Philadelphia 1990.

AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia de la villa y corte de Madrid* (1861). Facsímil Ábaco, Madrid 1978.

AMEVIA, José A.: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. CSIC-Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 1983.

AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes: "El santo celebrado por los vallisoletanos". BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (Coord): *La Ciudad del Regalado*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 2004, 61-93.

ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, Madrid 1987.

ANDIOC, René y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1996.

ANDRÉS, Patricia: *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Institución cultural "El Brocense", Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres 2001.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía teresiano-alcantarina". *B.S.E.A.A.* n° 48 (1982), 301-326.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Iconografía de San Pedro Regalado*. Consejería de Cultura y Bienestar Social/Junta de Castilla y León, Valladolid 1991.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y otros: "Almería moderna siglos XVI-XVIII". *Historia de Almería*, T.IV, Instituto de estudios almerienses, Almería 1994.

ANDUEZA UNANUA, Pilar: "El Palacio de Subiza: Un palacio baztanés en la Cuenca de Pamplona". *Príncipe de Viana* n° 228 (2003), 59-90.

ANGUIANO, Mateo: *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus Santos y milagrosos santuarios* (1704). Facsímil Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Logroño 1985.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "José Antolínez: obras inéditas o poco conocidas". *A.E.A.* n° 107 (1954), 213-232.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos anteriores a 1670". *A.E.A.* n° 122 (1958), 89-115.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Nuevas obras de Antolínez". *A.E.A.* n° 124 (1958), 341-343.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVII*. *Ars Hispaniae* XV. Plus Ultra, Madrid 1958.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Jerónimo Ezquerro, copista de Carreño". *P.V.* n° 94 (1964), 67-68.

ANGULO, Diego: "El autorretrato de Francisco Zorrilla de 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba". *A.E.A.* n° 157 (1967), 86-88.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Francisco Rizi: Pinturas murales". *A.E.A.* n° 188 (1974), 185-188.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704)". *A.E.A.* n° 208 (1979), 205-208.

ANSÓN NAVARRO, Arturo: "Aportación al estudio de la pintura aragonesa del XVIII: El academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)". *Artígrama* n° 2 (1985), 281-290.

ANSÓN NAVARRO, Arturo: *Exposición didáctica: La pintura aragonesa del románico al siglo XX*. Diputación general de Aragón, Zaragoza 1991.

ANSÓN NAVARRO, Arturo: *La pintura rococó en España*. Cuadernos Arte Español n° 96. Historia 16, Madrid 1993.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Tesis doctoral 42/87. Universidad Complutense de Madrid. Madrid 1987.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*. UNED, Madrid 1999.

ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Juan: *Historia de Valladolid*. Hijos de Rodríguez, Valladolid 1887.

ANTÓN RODRIGO, Domingo: *Historia de la catedral de Burgos, de la Cartuja de Miraflores y de las Huelgas*. El Monte Carmelo, Burgos 1921.

APARICIO OLMOS, Emilio María: *Palomino: su arte y su tiempo*. Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1966.

ARA GIL, Julia: "Iglesias, monasterios y conventos". *Valladolid, arte y cultura. Guía cultural de Valladolid y Provincia*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1998, 219-257.

ARBETETA MIRA, Leticia: *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Museo Municipal, Madrid 1996.

ARCO Y GARCÍA, Fernando del: *Antología de divisas y lemas heráldicos de Cantabria*. s/e, Madrid 1972.

ARGÁIZ, fray Gregorio de: *La soledad laureada por San Benito, y sus hijos de las iglesias de España (Obispado de Tarazona)*. Antonio Zafra, Madrid 1675.

ARGERICH, fray Benito: *Vida interior y cartas que escribió a diferentes personas Fray José de San Benito, religioso lego en el Monasterio de N.S. de Mont-serrat del principado de Cataluña. Añádese una relación de la vida y virtudes del dicho Fray José de San Benito*. Antonio Marín, Madrid 1746.

ARIAS, Plácido: *Historia del Real Monasterio de Samos*. Seminario Conciliar, Santiago de Compostela 1950.

ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Monasterio de Samos, Samos 1992.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (y otros): *Inventario. Clausuras. "El Patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid". I. Medina del Campo*. Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, Valladolid 1999.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (y otros): *Clausuras. "El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid" II. Olmedo. Nava del Rey*. Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, Medina del Campo 2001.

ARIAS VILA, F.: *Museo Provincial de Lugo*. Ministerio de Cultura-Diputación Provincial de Lugo, Lugo 1981.

ARIZA CHICHARRO, Rosa María: "Santiago Bonavía, un artista italiano en la Corte de los primeros Borbones". *Goya* nº 207 (1988).

ARMENTIA MITARTE, Francisco: *Labastida. Biografía de un pueblo de Rioja Alavesa*. Caja de Ahorros municipal Ciudad de Vitoria, Vitoria 1969.

ARMONA Y MURGA, José Antonio: *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Diputación foral de Navarra, Vitoria 1988.

ARMSTRONG, Nancy: "Los abanicos del Museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 193-195 (1986), 131-142.

ARNÁEZ, Rocío: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. II Dibujos españoles siglo XVIII A-B*. Museo del Prado, Madrid 1975.

ARNÁIZ, José Manuel: "Cuadros inéditos del siglo XVII español". *A.D.H.T.A.* nº 3 (1991), 109-124.

ARNÁIZ, José Manuel: "Pintura española del siglo XVIII y XIX". *Galería Antiquaria* nº 114 (1994), 62-63.

ARNAU, Arturo y ARIAS, Antonio A: *Juan Bautista de la Concepción, reformador de la Orden Trinitaria (1561-1613). Estampas de una vida*. Secretariado trinitario, Córdoba 1999.

ARQUÉS JOVER, fray Agustín: *Colección de pintores, escultores desconocidos, sacada de instrumentos antiguos authenticos*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982.

ARRANZ ARRANZ, José: *La catedral de Burgo de Osma (Soria). Guía turística*. Cabildo de S.I. Catedral de Burgo de Osma, Burgo de Osma 1995. 9/144465.

ARRIBAS, Miguel María: *Iglesia y monasterio de N.S. de las Maravillas. Madrid*. MM. Carmelitas, Madrid 1992.

ARRÚE, Begoña y MARTÍNEZ GLERA, Enrique: "Los artistas de la provincia de Logroño, según los fondos del Catastro del Marqués de la Ensenada". *Berceo* nº 87 (1974), 245-254.

ARRÚE UGARTE, Begoña (y otros): "Historia del arte riojano. Fuentes y bibliografía 1981-1985". *II Coloquio sobre historia de La Rioja, Logroño 2-4 octubre 1985*. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1996, III, 361-377.

El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria 1996.

ASUNCIÓN, fray Antonio de la: *Diccionario de escritores trinitarios de España y Portugal*. Fernando Kleinbub, Roma 1898.

ASUNCIÓN, Antonino de la: *Vida angelical del Siervo de Dios P.Fr.Domingo del Santísimo Sacramento, trinitario descalzo*. A.Alonso, Madrid 1928.

ASUNCIÓN, fray Pedro de la: *Hermosa puerta del cielo, abierta y patente a todos los mortales. La milagrosísima imagen Nuestra Señora de la Portería, que se venera en el Convento de San Antonio de religiosos descalzos Franciscos de la ciudad de Avila*. Alonso Balvás, Madrid 1739.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "Teodoro Ardemans, pintor". *A.D.H.T.A.* n° 7-8 (1995-1996), 133-148.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "Una nueva obra de José de Churriguera: el monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación". *A.I.E.M.* n° 35 (1995), 19-31.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "El grabador madrileño Gregorio Fosman y Medina". *A.I.E.M.* n° 37 (1997), 87-99.

ATERIDO, Ángel: "No sólo aspas y lises: señas de las colecciones de pinturas de Felipe V". *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2004, 25-310.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "Viejos pinceles para un joven rey. Las artes en la corte de España durante la estancia de Desmarest (1701-1706)". DURON, Jean y FERRATON, Yves (ed): *Henry Desmarest (1661-1741): exils d'un musicien*. Centre de Musique baroque de Versailles, Sprimont 2005, 107-121.

AVOCAT, M.L.: *Dictionnaire portatif des beaux arts*. Paris 1752.

AZAÑA, Esteban: *Historia de Alcalá de Henares* (1882). Facsímil Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1982.

AZCÁRATE, José María: *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1970.

AZCÁRATE, José María: "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII". *A.I.E.M.* N° 6 (1970), 43-61.

AZCÁRATE RISTORI, José M^a (dir.): *Arte religioso en Madrid*. Academia de San Dámaso, Madrid 1982.

AZCÁRATE RISTORI, José María: *Castilla la Nueva*. Fundación Juan March/Noguer, Madrid 1983.

BALAGUER, Víctor: *Los frailes y sus conventos*. Llorens hermanos, Madrid 1851.

BALLESTEROS TORRES, Pedro: *Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (siglos XVI-XIX)*. Brocar, Alcalá de Henares 1989.

BARCIA, Ángel M. de: *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1906.

BARCIA, Ángel M. de: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Vda. e hijos de M. Tello, Madrid 1901.

BARRENO SEVILLANO, M^a Luisa: “La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII”. *A.E.A.* N° 211 (1980), 467-490.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Imprenta de Rivadeneyra, Madrid 1860.

BARRIO MOYA, José Luis: “Una importante colección pictórica madrileña del siglo XVIII”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* n° 18 (1984), 151-159.

BARRIO MOYA, José Luis: “Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño Don Teodoro Ardemans”. *Acad* n° 58 (1984), 193-221.

BARRIO MOYA, José Luis: “El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado”. *Wad-Al-Hayara* n° 15 (1988), 255-268.

BARRIO MOYA, José Luis: “El escultor catalán José Ratés Dalmau y la sillería de coro del desaparecido convento madrileño de la trinidad calzada”. *A.I.E.M.* n° 25 (1988), 109-116.

BARRIO MOYA, José Luis: “Algunas noticias sobre la vida y la obra del pintor Andrés de la Calleja”. *Acad* n° 67 (1988), 315-316.

BARRIO MOYA, José Luis: “La biblioteca y otros bienes de Don Julián Moreno de Villodas”. *A.I.E.M.* N° 27 (1989), 605-616.

BARRIO MOYA, José Luis: “Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* n° 117 (1989), 399-404.

BARRIO MOYA, José Luis: “Algunas noticias sobre don Blas de Beaumont, cirujano francés en el Madrid de Felipe V”. *A.I.E.M.* n° 28 (1990), 453-465.

BARRIO MOYA, José Luis y LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Las colecciones artísticas del IV Marqués de los Balbases en Madrid y Génova”. *VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Universidad de Murcia, Murcia 1992 (437-441).

BARRIO MOYA, José Luis: “Isidoro Arredondo, pintor madrileño del siglo XVII” *A.I.E.M.* n° 35 (1995), 33-55.

BARRIO MOYA, José Luis: “El inventario de los bienes de don Nicolás Ventura Echevarría, hidalgo vizcaíno afectado por la matxinada de 1718 (1719)”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* n° 54 (1998), 409-419.

BARRIO MOYA, José Luis: “La biblioteca de doña Luisa de Urrieta, dama donostiarra en el Madrid de Felipe V (1728)”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* nº 54 (1998), 435-445.

BARRIO MOYA, José Luis: “Pedro de Calabria, un pintor vallisoletano en el Madrid de Felipe V”. *B.S.E.A.A.* nº 65 (1999), 343-370.

BARRIO MOYA, José Luis: “Los relieves del trasaltar de la catedral de Burgos, obra de Pedro Alonso de los Ríos y otras noticias sobre el artista”. *B.S.E.A.A.* nº 67 (2001), 247-258.

BARRIO MOYA, José Luis: “La biblioteca de Don Martín Marcelino de Vergara, escribano mayor del Ayuntamiento de Madrid durante el reinado de Felipe V (1726)”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* nº 30 (2005) 341-364.

BARRIO MOYA, José Luis: “Don Julián Rodríguez, arquitecto y tratante en madera toledano, en el Madrid de Felipe V”. *Anales toledanos* nº 42 (2006), 201-216.

BASANTA REYES, Belén: “Pozos, ermitas, fuentes y casas de San Isidro.” *San Isidro Labrador. Patrono de la villa y corte*. Academia de Arte e Historia de San Dámaso. Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid 1983, 125-134.

BASANTA DE LA RIVA, Alfredo: *Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sala de los hijosdalgo. Catálogo de todos sus pleitos, expedientes y probanzas*. Imprenta del Diario Regional, Valladolid 1920.

BATICLE, Jeannine: “La pintura española en el siglo XVIII”. *Catálogo de la exposición "El arte europeo en la Corte de España durante del siglo XVIII"*. Ministerio de Cultura-Museo del Prado, Madrid 1980 (45-49).

BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina: *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*. Ministère de la culture, Paris 1981.

BAUSA ARROYO, José María: *Historia de Navalcarnero*. Ayuntamiento de Navalcarnero, D.L. 1984.

Beato de San Millán. Facsímil Testimonio, Torrejón de Ardoz, 2002.

BECERRIL, Juan: *Glosa rimada de la Virgen María*. Dossat, Madrid 1959.

BEDAT, Claude: “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro, ¿esbozo inédito de una parte del “Viage de España” de Don Antonio Ponz?”. *A.E.A.* nº 162-163 (1968) s/f.

BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1989.

BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, María Jesús y MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas: *Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz*. Diputación Foral de Álava, Vitoria 1982.

BELLO, Josefina: *Frailes, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*. Taurus, Madrid 1997.

- BELMONTE DIAZ, José: *La ciudad de Ávila*. Estudio histórico. Ed. del autor, Ávila 1997.
- BENEZIT, E.: *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Grund, París 1976.
- BENITO RUANO, Eloy: “Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XVIII”. *A.I.E.M.* Nº 6 (1970), 385-395.
- BERGANZA, fray Francisco: *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes*. Francisco Hierro, Madrid 1719.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano: *Biblioteca hispano americana septentrional*. Tip. del Colegio Católico, México 1819, 183.
- BERLANGA, fray Andrés José: *Ave María. Oración sagrada. Acción de gracias a Christo Nuestro Señor Sacramentado*. José Espartosa, Alcalá 1738.
- BERLIER LUQUE, Juan y AGUILAR PRIEGO, Rafael: *Acisclo Antonio Palomino*. Ayuntamiento de Bujalance, Bujalance 1999.
- BERMEJO, Antonio Gaspar: *Ave María. Vida del beato Simón de Roxas*. Joaquín Ibarra, Madrid 1772.
- BERNABÉ URBIETA, Carmen: *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*. Verbo divino, Estella 1994.
- BERUETE Y MORET: *The school of Madrid*. Duckworth & Co, London 1909.
- BETOLAZA Y ESPARTA: *Iglesia de San Gil de Burgos*. Hijos de S. Rodríguez, Burgos 1914.
- II Biental internacional del Anticuario*. IFEMA/Federación española de Anticuarios, Madrid 1989.
- III Biental Internacional del Anticuario*. IFEMA/Federación española de Anticuarios, Madrid 1992.
- Biografía eclesiástica completa*. J.M. de Grau, Barcelona 1847
- BLANCO, fray Pedro: *Explicación de la Santa regla de Nuestro Padre San Benito*. Francisco Martínez Abad, 1736.
- BLANCO MOZO, Juan Luis: “Varia Paretiana”. *I Congreso internacional de pintura española del siglo XVIII*. Fundación Museo del grabado español contemporáneo, Marbella 1998, 299-316.
- BLANCO MOZO, Juan Luis: “Antonio Palomino en Navacarneiro”. *A.D.T.H.A.* nº 20 (2008), 101-112.
- BLANCO MOZO, Juan Luis y ESTEPA GÓMEZ, Raimundo: *La iglesia de San José de Navacarneiro. La recuperación de la memoria perdida*. Ayuntamiento de Navacarneiro, Navacarneiro 2008.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz y BENITO, Francisco J.: “Nuevo Baztán y el prerreformismo borbónico”. *A.I.E.M.* nº (1981), 287-298.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991.

BLÁZQUEZ, Eduardo y CUNELLERA, María: “Arquitecturas pintadas y escenografía en el barroco madrileño”. *A.I.E.M.* n° 39 (1999), 87-102.

BLÁZQUEZ DELGADO AGUILERA, Antonio: *Guía de Ávila*. Cayetano González, Ávila 1896.

BONET, Carlos: *Historia del Ayuntamiento de Madrid*. Artes Gráficas Municipales, Madrid 1936.

BONET CORREA, Antonio: *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Turner, Madrid 1969.

BONET CORREA, Antonio: *Fray Matías de Irala, grabador madrileño*. Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1979.

BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. C.S.I.C., Madrid 1984.

BONET CORREA, Antonio: *Carlo Broschi, Farinelli: Fiestas Reales*. Facsímil Turner, Madrid 1991.

BORDIU, José: *Cosas de Madrid. Apuntes para la historia del Buen Retiro*. Vicente Rico, Madrid 1957.

BORIS, Francesca: “Vado al Teatro per disporre festa. Farinelli: Cartas desde España al Conde Sicinio Pépoli”. TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 349-363.

BORREGO, P. Juan: *San Juan Bautista de la Concepción. Un santo de la renovación*. Roma, 1975.

BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España (1804)*. Turner, Madrid 1978.

BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1986.

BOTTINEAU, Yves: *L'art de cour dans l'Espagne des lumières (1746-1808)*. Bocard, Paris 1986.

BOTTINEAU, Yves: *Les Bourbons d'Espagne 1700-1808*. Fayard, París 1993.

BOURGADE, Florence: “Bodas reales en el siglo XVIII. Representaciones e ideología”. TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 219-229.

BOURGOING, barón de: “Un paseo por España durante la revolución francesa (1777-1795). GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952, 933-1075.

BRASAS EGIDO, José Carlos: “Nuevas obras de Francisco Zorrilla”. *B.S.E.A.A.* n° 62 (1976), 505-509.

BRASAS EGIDO, José Carlos: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Olmedo*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1977.

BRASAS EGIDO: "Museos de la ciudad de Valladolid". *Valladolid, arte y cultura. Guía cultural de Valladolid y Provincia*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1998, 355-373.

BURKE, Marcus y CHERRY, Peter: *Spanish inventories. Collections of paintings in Madrid 1601-1755*. M^a L. Gilbert, 1997.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (Coord): *La Ciudad del Regalado*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 2004.

CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier (y otros): *Inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares. La Universidad de Alcalá de Henares*. Colegio oficial de arquitectos de Madrid, Madrid 1990.

CADENAS LÓPEZ, Ampelio Alonso y CADENAS Y VICENT, Vicente: *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Instituto Salazar y Castro/Hidalguía, Madrid 2002.

CADENAS Y VICENT, Vicente: *Caballeros de la Orden de Santiago: siglo XVIII*. Hidalguía, Madrid 1977.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Noticias para la historia del arte del Monasterio de San Millán de la Cogolla". *Recollectio* nº 4 (1991), 307-321.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Documentos para la historia del Arte en Miranda de Ebro y sus contornos". *Estudios Mirandeses* nº 14 (1994), 47-86.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "El colegio de Nuestra Señora de Loreto: su iglesia y retablo (Madrid)". *A.E.A.* nº 284 (1998), 433-440.

CAINO, P. Norberto: "Viaje de España hecho en el año 1755". GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952, 381-478.

CAL PARDO, Enrique: *Episcopologio mindoniense*. Publicaciones de estudios mindonienses, Mondoñedo-Ferrol 2003.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Fieras afemina amor*. Revisión de Alejandro Rodríguez. Madrid 1724.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Autos sacramentales, alegóricos y historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca. Obras posthumas que saca a la luz don Pedro de Pando y Mier*. Manuel Ruiz de Murga, Madrid 1717.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Poesías inéditas*. Biblioteca Universal, T. LXXI, Madrid 1881.

CALLEJA CARRASCO, José Demetrio: *Breves noticias históricas de los Colegios y Conventos religiosos incorporados a la Universidad de Alcalá de Henares* (1901). Facsímil del Instituto de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares 2000.

- CALVO SERRALLER, Francisco: "Las academias artísticas en España". PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte. Pasado y presente*. Cátedra, Madrid 1982., 209-239.
- CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis XXV.Espasa Calpe, Madrid 1983.
- CANDEIRA MUÑOZ, Constantino: *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid 1945.
- CANESI ACEVEDO, Manuel: *Historia de Valladolid* (1750). Facsímil Grupo Pinciano, Valladolid 1996.
- CANO LÓPEZ, Ceferino: "Las cuentas del monasterio de San Martín finales del siglo XVIII". *A.I.E.M.* nº 30 (1990), 381-396.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad: "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma". *Acad* nº 68 (1989), 153-209.
- CANTERA ORIVE, Julián: *San Felices de Bilibio. Patrón de Haro (Logroño). Lección hagiográfico-histórica*. Ayuntamiento de Haro, Haro 1955.
- CANTERA ORIVE, Julián: "La ermita de San Pedro de Torrecilla de Cameros". *Berceo* nº 44 (1957), 295-309.
- CAÑAS MARTÍNEZ, Yolanda: "Las artes en Haro durante el siglo XVIII a partir de las fuentes documentales". *Berceo* nº 112-113 (1987), 33-91.
- CAÑAS MARTÍNEZ, Yolanda: *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*. I.E.R., Logroño 1993.
- CAÑIZARES, José: *Comedia nueva yntitulada "La más amada de Christo, Santa Gertrudis la Magna"*. B.N.: Mss.: 15684 y 15685.
- CAPDEPON VERDÚ, Paulino: "Maestros de la Real Capilla Madrileña (Sebastián Durón 1660-1716)". *A.E.A.* nº 30 (1991), 525-536.
- CAPMANY MONTPALAU, Antonio: *Efemérides o museo histórico*. Cristóbal González, Madrid 1862.
- CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio: *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. S/e, 1863. Facsímil Trigo, Madrid 2000.
- CARBAJO ISLA, M^a I.: *La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*. Siglo XXI de España Editores, Madrid 1987.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria: *Catálogo de pintura*. Museo Provincial de Lugo, Lugo 1964.
- CARLOS VARONA, M^a Cruz: "Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid". *A.E.A.* Nº 288 (199), 505-520.

CARMENA Y MILLAN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Manuel Minuesa de los Ríos, Madrid 1878.

CARMONA MORENO, Félix: "Agustinas de Ntra. Sra. de Gracia en Ávila. Un Monasterio de clausura con cinco siglos de historia". *La clausura femenina en España. Actas del I simposium*. San Lorenzo de El Escorial, 2004, 399-426.

CARO LÓPEZ, Ceferino: "Casas y alquileres en el antiguo Madrid". *A.I.E.M.* n° 20 (1984), 97-153.

CARO LÓPEZ, Ceferino: "Las cuentas del monasterio de San Martín a finales del siglo XVIII". *A.I.E.M.* n° 30 (1991), 381-196.

CARO LÓPEZ, Ceferino: "El patrimonio de los regulares madrileños en los siglos XVII y XVIII". *Hispania Sacra*, n° 102 (1998), 509-551.

CARRERAS, Juan José: "Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724". *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. Reichenberger, Kassel, Berlín 1996, 49-77.

CARRERAS, Juan José: "En torno a la introducción de la ópera de Corte en España: Alessandro nell'Indie (1738)". TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 323-347.

CARRETE PARRONDO, Juan: *El grabado calcográfico en la España ilustrada*. Club Urbis, Madrid 1978.

CARRETE, Juan, DIEGO, Estrella de y VEGA, Jesusa: *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas*. Museo Municipal, Madrid 1985.

CARRETE PARRONDO, Juan: "El grabado y la estampa barroca". *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis XXXI, Espasa Calpe, Madrid 1988 (201-391).

CARRETE PARRONDO, Juan: "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada". *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis XXXI, Espasa Calpe, Madrid 1988 (395-626).

CARRETE PARRONDO, Juan: "Estampas. Arte y devoción". *Catálogo de la exposición "Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas"*. Madrid 1990 (XXIII-XXVIII).

CARRILLO, Martín: *Elogio de mugeres insignes del Viejo Testamento*. 1627.

CARRIÓN, fray Luis: *Orígenes de la custodia de "Domus Dei" y "Scala Coeli" o sea La Aguilera y el Abrojo*. Imprenta de Gabriel L. del Horno, Madrid 1915.

CARRIÓN GONZÁLEZ, fray Luis: *Historia documentada del Convento "Domus Dei" de La Aguilera*. Ed. Ibérica, Madrid 1930.

CARROCERA, P. Buenaventura: *La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, o el Cristo de Medinaceli*. Centro de Propaganda, Madrid 1999.

CASAL, Enrique: *El año aristocrático (compendio de la vida de sociedad) 1917-1918*. Blass y Cía, Madrid s/f.

CASERO MARTÍN-NIETO, Martiniano: "La capilla de Nuestra Señora de la Portería, unida al convento e iglesia de San Antonio de Padua, en Ávila". *Actas del simposium "Monjes y monasterios españoles"*. El Escorial 1995, 567-605.

CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: *Retrato actual y antiguo de la villa y corte de Madrid*. Eusebio Álvarez, Madrid 1830.

CASTELLANOS OÑATE, José Manuel: "La Iglesia mayor de Santa María de la Almudena: reconstrucción ideal de su arquitectura". *A.I.E.M.* nº 27 (1989), 77-100.

CASTILLO LÓPEZ, Ángel: *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Enciclopedia Gallega T.III, Bibliófilos gallegos, Santiago 1972.

CASTILLO LUCAS, Antonio: "El padre Feijoo y Madrid". *A.I.E.M.* nº 2 (1967), 303-321.

CASTILLO Y MAYONE, Joaquín: *Frailismonia o grande historia de los frailes*. Indar, Barcelona 1836.

CASTRO, Cristóbal de: *Catálogo monumental de España. Inventario general de los monumentos históricos y artísticos de la nación. Provincia de Álava*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1915.

CASTRO, M.: *Un monasterio gallego*. La Popular, Orense 1912.

CATALINA, Antonio R. de: *La antigua Ceca de Madrid. Aproximación a su historia*. Ed. del autor, Madrid 1980.

Catálogo de la exposición "Homenaje a los pintores de cámara: los pintores de la casa de Borbón en el siglo XVIII". Manuel Barbie, Galería de Arte, Madrid s/f.

Catálogo de la exposición de grabados de autores españoles celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. Sucesores de Narciso Ramírez, Barcelona 1880.

Catálogo provisional de la exposición de arte retrospectivo. VII Centenario de la catedral de Burgos. El monte Carmelo, Burgos 1921.

Catálogo de la exposición del "Antiguo Madrid". Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1926.

Catálogo de la exposición "Retratos de niño en España". Sociedad española de amantes del arte, Madrid 1925.

Catálogo de la exposición "XIV Centenario de San Benito. Exposición histórica de la Orden benedictina en la Biblioteca Nacional". Pablo López, Madrid 1948.

Catálogo de la exposición "Tresors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France". Museo del Louvre, París, 1963.

Catálogo de la exposición "Obras restauradas del Museo de Bellas Artes de Guadalajara". Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1972.

Catálogo de la exposición "San José en el arte español". Dirección General de Bellas Artes/Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1972.

Catálogo de la exposición "Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia". Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1979.

Catálogo de la exposición "El arte europeo en la Corte de España durante del siglo XVIII". Ministerio de Cultura-Museo del Prado, Madrid 1980.

Catálogo de la exposición "Cinco siglos de imagen impresa". Ministerio de Cultura, Madrid 1981.

Catálogo de la exposición "El arte en la época de Calderón". Ministerio de Cultura, Madrid 1981.

Catálogo de la exposición "Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas". Ministerio de Cultura, Madrid 1981.

Catálogo de la exposición "Pintura española del siglo XVII de los Museos Provinciales de Francia". Museo del Prado, Madrid 1981.

Catálogo de la exposición "Miguel-Angel Houasse (1680-1730). Pintor en la corte de Felipe V. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981.

Catálogo de la exposición "Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte". Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1982.

Catálogo de la exposición "Pintura madrileña del siglo XVII en Valladolid". Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1983.

Catálogo de la exposición "El teatro en Madrid 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte". Ayuntamiento de Madrid, 1983.

Catálogo de la exposición "Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Banco Exterior". Madrid 1984.

Catálogo de la exposición "Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio". Comunidad de Madrid, Madrid 1984.

Catálogo de la exposición "Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional". Ministerio de Cultura, Madrid 1984.

Catálogo de la exposición "Clausuras de Alcalá". Alcalá de Henares 1986.

Catálogo de la exposición "Tesoros de las colecciones particulares madrileñas". Comunidad de Madrid, Madrid 1987.

Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII". Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987.

Catálogo de la exposición “Zurbarán”. Museo del Prado, Madrid 1988.

Catálogo de la exposición “Los pintores de la Ilustración”. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1988.

Catálogo de la exposición “María, peregrina de la Fe”. Arzobispado de Burgos, Burgos 1988.

Catálogo de la exposición “Familia: Fe y arte”. Catedral de Ávila, Ávila 1989.

Catálogo de la exposición “Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas”. Madrid 1990.

Catálogo de la exposición “Maestros del grabado. Siglo XVIII”. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1991.

Catálogo de la exposición “El gusto español. Antiguos maestros”. Caylus, Madrid 1992.

Catálogo de la exposición “Cuatro siglos de teatro en Madrid”. Consorcio Madrid capital europea de la cultura, Madrid 1992.

Catálogo de la exposición “Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra”. Gobierno de Navarra/Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona 1994.

Catálogo de la exposición Tres siglos de pintura. Caylus, Madrid 1995.

Catálogo de la exposición “Arte y Devoción. La estampa religiosa”. Pamplona 1995.

Catálogo de la exposición “Museo del Prado. Últimas adquisiciones 1982-1995”. Museo del Prado, Madrid 1995.

Catálogo de la exposición “Pinturas de cuatro siglos”. Caylus, Madrid 1997.

Catálogo de la exposición “Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid”. Academia de Bellas Artes, Madrid 1997.

Catálogo de la exposición “Del olvido a la memoria” II. Patrimonio provincial restaurado (1998-1999). Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1999.

Catálogo de la exposición “Dios, Padre misericordioso”. Diócesis de Calahorra-La Calzada-Logroño, Logroño 1999.

Catálogo de la exposición “Velázquez y Calderón”. Real Academia de la Historia, Madrid 2000.

Catálogo de la exposición “El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos”. Ministerio de Educación y Cultura/Museo del Prado, Madrid 2000.

Catálogo de la exposición “Luca Giordano (1634-1705)”. Electa, Nápoles 2001.

Catálogo de la exposición “El arte en la corte de Felipe V”. Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado/Fundación Caja Madrid. Madrid 2002.

Catálogo de la exposición “Del olvido a la memoria” IV. Patrimonio provincial restaurado (2001-2002). Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2002.

Catálogo de la exposición “Luca Giordano y España”. Patrimonio Nacional, Madrid 2002.

Catálogo de la exposición “Del olvido a la memoria” V. Patrimonio provincial restaurado (2002-2003). Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2003.

Catálogo de la exposición “Rosarium. Devoción y arte en La Rioja”. Diócesis de Calahorra-La Calzada, Logroño 2003.

Catálogo de la exposición “Monasterio de San Julián de Samos. Historia de dos restauraciones (1880-1951). Fundación Caixagalicia, 2003.

Catálogo de la exposición “Testigos”. Fundación Las Edades del Hombre, Ávila 2004.

Catálogo de la exposición “Inmaculada”. Conferencia episcopal española, Salamanca 2005.

Catálogo de la exposición “Del olvido a la memoria” VI. Patrimonio provincial restaurado (2004-2005). Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2007.

Catálogo de la exposición “Estampes de Santedat. Sant Francesc de Borja i els sant espanyols del seu temps”. Generalitat valenciana/Museo de la Ciudad, Valencia 2010.

Catálogo de la exposición “Teresa de Jesús, maestra de oración”. Las Edades del Hombre. s/l, 2015.

Catálogo general de la Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1987.

Catálogo de obras restauradas 1965-66. Sección de pintura. Instituto Central de Conservación y restauración. Museo de Educación y Ciencia, Madrid 1968.

Catálogo de obras restauradas 1967-68. Sección de pintura. Instituto de Conservación y restauración de obras de arte. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1971.

Catálogo de obras restauradas 1995-1998. Consejería de Educación y Cultura. Junta de Castilla-León, Valladolid 1999.

Catalogue des portraits historiques. Paris 1901.

Catalogue d'une belle collection de portraits historiques d'une grande variété de tableaux français, italiens, espagnols, flamands, hollandais et allemands ... vente 4 et 5 marzo 1842. Imprimerie et lithographie de maulde et Renou, Paris 1842.

La catedral de Almería. Cuaderno del profesor. Junta de Andalucía/Gabinete pedagógico de Bellas Artes, Centro de profesorado de Almería. Almería, 1997.

CAVEDA Y NAVA, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde al advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días.* Manuel Tello, Madrid 1867.

CAYETANO MARTÍN, María del Carmen: "La ermita madrileña (siglos XV-XIX): Una institución singular". *A.I.E.M.* n° 37 (1997), 179-192.

CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *El tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas*. Fundación Caja Rioja, Logroño 1999.

CEA GUTIÉRREZ, Antonio: "Fiesta, función, regocijos: claves religiosas y lúdicas en la sociedad rural salmantina del siglo XVIII. *La obra de quita y pon*" en TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 127-143.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Apuntes para el diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. B.N.: Mss. 22487-22491.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta viuda de Ibarra, Madrid 1800.

CEÁN BERMÚDEZ, José Agustín: *Historia de la pintura*. 1824.

CEGARRA PÉREZ, Joaquín: *Vida e historia de San Felices de Bilibio*. Equipo Harense de Historia, Haro 1990.

CEGARRA PÉREZ, Joaquín: *Haro en el contexto de la historia de España. Los documentos del Archivo de Haro (1099-1700)*. Gobierno de La Rioja, Haro 2013.

CEPEDA ADAN, José: "Los Borbones españoles del siglo XVIII". *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987 (149-162).

CHAVARRIA PACIO, César: *El museo de San Salvador de Lorenzana y su museo de arte sacro*. Celta, Lugo 1984.

CHERRY, Peter: *Luis Melendez still-life painter*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 2006.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*. Herder, Barcelona 1986.

CIERVO, Joaquín: *Pintores de España 1480-1874*. Ramón Tobella, Barcelona 1925.

CIFUENTES, Alonso: *Vida, heroicas virtudes y prodigios del padre de los padres Jacinto de Loyola de la Compañía de Jesús*. Francisco Picart, Pamplona 1706.

Colección Cardenera: Catálogo de retratos antiguos de personajes ilustres. Madrid 1885.

Colección de documentos para la historia del arte en España. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, Madrid-Zaragoza 1982.

I Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 1982). Cuadernos de investigación histórica n° 2. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1984.

II Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 2-4 octubre 1985). Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1996.

Congreso “*El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*”. Comunidad de Madrid, Madrid 1989.

VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, promotores, mecenas y clientes. Universidad de Murcia, Murcia 1988.

X Congreso Español de Historia del Arte: Los clasicismos en el arte español. Departamento de Historia del Arte de la UNED, Madrid 1994.

Congreso de historia de Burgos: La ciudad de Burgos. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Burgos 1985.

IV Congreso de historia de Navarra: Mito y realidad en la historia de Navarra. Sociedad de estudios históricos de Navarra, Pamplona 1998.

Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Silos, un milenio. Universidad de Burgos, Abadía de Silos 2003.

X Congreso Internacional de historia de la Orden de San Agustín. Conventos Agustinos. Institutum Historicum Augustinianum, Roma 1998.

I Congreso internacional de pintura española del siglo XVIII. Fundación Museo del grabado español contemporáneo, Marbella 1998.

Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994.

Congreso Nacional “La Universidad Complutense y las artes”. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1995.

I Congreso de Patrimonio da Diócesis de Mondoñedo: El legado cultural de la Iglesia Mindoniense. Univerdade da Coruña, A Coruña 2000.

Constituciones de la Congregación de nuestro glorioso padre San Benito. Melchor Álvarez, Madrid 1706.

Constituciones de la Congregación y Escuela de Christo Señor Nuestro, fundada bajo la protección de María Santísima Sra. Nuestra y del glorioso San Felipe Neri en el hospital de los Italianos de Madrid. Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1727.

Constituciones de la Real Congregación y cuerpo mystico de esclavos de Nuestra Señora de la Concepción, con el renombre de la Portería de Avila, erigida en aquella ciudad, y Madrid, dedicados a la misma soberana Virgen de la Portería. Madrid 1773.

CORELLA SUÁREZ, María Pilar: “Los archivos históricos parroquiales del partido judicial de Getafe”. *A.I.E.M.* n.º 13 (1976), 35-46.

CORELLA SUÁREZ, Pilar: *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*. C.S.I.C., Madrid 1979.

- CORELLA SUÁREZ, Pilar: *Conventos femeninos de Madrid*. La librería, Madrid 2001.
- CORNEJO, fray Damián: *Chronica Seraphica. Vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discipulos*. Juan García Infanzón, Madrid 1721.
- CORRAL, José del: *Guía de la Casa de la Villa y Casa de Cisneros*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1970.
- CORRAL, José del: *La Congregación del Ave María*. Ayuntamiento de Madrid/Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1972.
- CORRAL, José del: "Notas sobre el convento de la Trinidad". *A.I.E.M.* Nº 8 (1972), 231-259.
- CORRAL, José del: "Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras de la villa de Madrid y su fontanero mayor". *A.I.E.M.* nº 10 (1974), 171-197.
- CORRAL, José del: *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1979.
- CORRAL, José del: "Las ermitas del Buen Retiro". *A.I.E.M.* nº 23 (1986), 27-35.
- CORRAL, José del: *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*. La Librería, Madrid 2000.
- CORTIJO AYUSO, Francisco: "El órgano de la colegiata de Pastrana". *Wad-al-hayara* nº 7 (1980), 325-332.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Tip. de la "Revista de Arch.Bibl. y Museos" Madrid 1917.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Tipografía de archivos, Madrid 1934.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Emblemas morales* (1610). Fundación Universidad Española, Madrid 1978.
- COXE, Guillermo: *España bajo el reinado de la Casa de Borbón desde 1700, en que subió al trono Felipe V, hasta la muerte de Carlos III, acaecida en 1788*. P. Mellado, Madrid 1846.
- CRISPINO, Giuseppe: *Escuela del gran maestro de espíritu San Felipe Neri*. Bernardo Peralta, Madrid 1732.
- Crónica general de España. Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias*. Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid 1870.
- CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás (conde de Maule): *Viaje de España, Francia e Italia*. Imprenta de Sancha, Madrid 1806-1812.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Teodoro: *Beato Marcos Criado (biografía breve)*. La Puritana, Andújar 1966.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Un catafalco rococó en la Torre de Esteban Hambrán". *Goya* nº 155 (1980), 272-279.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Santiago, patrón de las Españas". *Catálogo de la exposición Santiago. La Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1999.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Donación de alhajas y ornamentos del médico Diego Mateo Zapata en 1731 a San Nicolás de Murcia (y noticias sobre tasadores en la corte)". *Estudios de platería: San Eloy*. Universidad de Murcia, Murcia 2006, 157-170.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: Textos y pleitos", en RIELLO, José (ed): "Sacar de la sombra lumbre". *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Abada, Madrid 2012, 173-202.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Manuel Galiano, Madrid 1865.

CUNELLERA, María y BLÁZQUEZ, Eduardo: "Arquitecturas pintadas y escenografía en el barroco madrileño". *A.I.E.M.* nº 39 (1999), 87-102.

CURIEL, fray Arturo: *Málaga y los trinitarios*. Gráficas San Rafael, Antequera 1988.

CURIEL, fray Arturo: *Los Trinitarios en el Santo reino de Jaén*. Secretariado de Misiones Trinitarias, Andújar 1998.

CURROS Y ARES, María Ángeles y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco: *Madres Mercedarias de D. Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura*. Religiosas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Madrid 1998.

DANVILA, Alfonso: *El reinado relámpago de Luis I y Luisa Isabel de Orleáns (1707-1742)*. Espasa Calpe, Madrid 1952.

DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar: *Los sermones y el arte*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid, Valladolid 1980.

DAVIS, Charles y VAREY, J.E.: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid 1615-1849. Fuentes para la historia del teatro en España XXI*. Tamesis, Londres 1997.

DAVIS, Charles: *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823. Fuentes para la historia del teatro en España XXX*. Tamesis, Londres 2004.

DAZA, Fray Antonio: *Excelencias de la ciudad de Valladolid, con la vida y milagros del santo fray Pedro Regalado*. Juan Lasso de las Peñas, Valladolid 1627.

DELANGLE, L.M.: *Voyage en Espagne*. Munier, París 1803.

DELENDIA, Odile: "La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII". *Actas del III Congreso internacional del barroco americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla 2001, 277-289.

DESCALZO LORENZO, Amalia: "El arte de vestir en el ceremonial cortesano. Felipe V". TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 197-204.

DÍAZ BODEGAS, Pablo: "En torno a la traslación de San Felices de Bilibio, patrono de Haro". *Berceo* nº 123 (1992), 31-47.

DÍAZ MORENO, Félix: "Un edificio de Madrid monumental desaparecido: la iglesia de San Norberto, vulgo los Mostenses". *Congreso nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, T.I, 269-281.

DIEGO PAREJA, Luis M. de: *Pintura alcalaína ausente de nuestra ciudad*. Asociación cultural Hijos y amigos de Alcalá, Alcalá de Henares 1997.

DÍEZ GARCÍA, José Luis: *Catálogo de pinturas de la colección Santamarca*. Memoria de Licenciatura, Madrid 1984.

DOMÉNECH RICO, Fernando: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. "La Commedia dell'arte" en la España de Felipe V*. Fundamentos, Madrid 2007.

DORADO, Facundo: *Casas de la villa*. Imprenta municipal, Madrid 1913.

DOTOR Y MUNICIO, Ángel: *La catedral de Burgos, guía histórico-descriptiva*. Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos 1928.

DUPLÁ DEL MORAL, Ana (dir.): *Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos*. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Madrid 1990.

DUPLESSIS, Georges: *Histoire de la Gravure*. Hachette, Paris 1880.

DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, Reyes: *Dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid 1980.

DURON, Jean y FERRATON, Yves (ed): *Henry Desmarest (1661-1741): exils d'un musicien*. Centre de Musique baroque de Versailles, Sprimont 2005.

DUTTON, Brian: *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*. Tamesis Books, Londres 1967.

EBERSOLE, Alva V.: *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*. Insula, Madrid 1974.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: "Los monumentos o "perspectivas" en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa". *P.V.* nº 190 (1990), 517-532.

EGIDO, Aurora (coord): *La escenografía del teatro barroco*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989

EGIDO, Teófanos: *San Pedro Regalado. Patrono de Valladolid*. Obra cultural de la Caja de Ahorros Popular, Valladolid 1983.

- ELCID, Daniel: *El santo regalado*. Franciscanos de La Aguilera, La Aguilera 1997.
- ENCISO VIANA, Emilio y CANTERA ORIVE, Julián: *Catálogo monumental diócesis de Vitoria. T I, Rioja Alavesa*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1967.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano: *Crónica de Alcalá de Henares*. I.N.A.P., Alcalá de Henares 1984.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Crónica de Alcalá de Henares*. I.N.A.P., Alcalá de Henares 1984.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Grandeza y decadencia de la Universidad Complutense*. Universidad Complutense, Madrid 1996.
- ESCUIN GINEA, M^a Jesús: “Aproximación al estudio de la arquitectura religiosa barroca en el curso alto del Leza: Las ermitas de Soto en Cameros”. *Berceo* n° 125 (1993), 9-31.
- ESPINOSA MARTÍN, María del Carmen: *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1999.
- ESPINOSA MARTÍN, M^a del Carmen: “El documento pintado desde el reinado de Felipe V hasta Fernando VII”. *Catálogo de la exposición “El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos”*. Ministerio de Educación y Cultura/Museo del Prado, Madrid 2000, 67-86.
- ESPINOSA MARTIN, Carmen: “Piezas señeras de la colección de abanicos”. *Goya* n° 325 (2008), 325-334.
- ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *El patriarca San Juan de Mata*. Juan García Infanzón, Madrid 1707.
- ESPÍRITU SANTO, fray Melchor del: *El diamante trinitario y mejor oro de Oreto. N.M.V.P.F. Juan Bautista de la Concepcion*. Viuda de Juan García Infanzón, Madrid 1713.
- EZQUERRA ABADÍ, Ramón: “La capilla de la Concepción del Colegio Imperial”. *A.I.E.M.* n° 9 (1973), 173-224.
- FAYARD, Janine: *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*. Siglo XXI de España, Madrid 1982.
- FELIBIEN, André: *Entretiens sur les vies des plus excellens peintres et sur les ouvrages (1725)*. Facsímil Gregg Press, Westmead 1967.
- FERNÁNDEZ, Jorge Juan: “Museos de la provincia de Valladolid”. *Valladolid, arte y cultura. Guía cultural de Valladolid y Provincia*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1998, 375-399.
- FERNÁNDEZ, Suso: *San Martín de Mondoñedo, guía histórica y artística*. Bahía, Foz 1976.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José: “La fiesta, el arte efímero y la puerta de Santa María en Burgos”. *Congreso de historia de Burgos: La ciudad de Burgos*. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Burgos 1985 (941-954).

FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto: *Historia de España. Tomo IX: La época de la Ilustración. Sociedad y cultura en el siglo XVIII*. Espasa Calpe, Madrid 1997.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: “La congregación del Cristo de la Fe y su capilla”. *Homenaje al Cardenal Tarancón de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso* (115-144). Archidiócesis de Madrid-Alcalá, Madrid 1980.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Caparrós, Madrid 1995.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Suplemento*. Caparrós, Madrid 2004.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Caparrós, Madrid 2004.

FERNÁNDEZ HOYO, M^a Antonia: *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 1998.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Pedro: “Antiguas Vírgenes de Madrid”. *A.I.E.M.* n° 5 (1970), 265-276.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. El Avapiés, Madrid 1988.

FERNÁNDEZ PEREYRA, Teresa: “Cristos de Madrid”. *A.I.E.M.* n° 33 (1993), 157-187.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *El futuro Madrid*. Biblioteca Universal Económica, Madrid 1868.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel: *Guía de Madrid*. Ilustración española y americana, Madrid 1876. Facsímil Ábaco, Madrid 1976.

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa: “Dos conventos madrileños desaparecidos: los Agonizantes de la calle Fuencarral y los Basilius de la calle Desengaño”. *A.I.E.M.* n° 40 (2000), 199-225.

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa: *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la villa de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2001.

FERNÁNDEZ VILLA, Domingo: *Historia del Cristo de Medinaceli*. Everest, León 1982.

FERNÁNDEZ VILLALBA, José Isidro: *Mondoñedo, regreso al pasado*. Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo, Mondoñedo 1999.

FEROTIN, Marius: *Histoire de l'abbaye de Silos*. Ernest Leroux, París 1897.

FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*. Omega, Barcelona 1950.

FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe: *Luca Giordano. L'opera completa*. Electa, Nápoles 2000.

FERRER, fray Andrés: *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo apóstol de Valencia, San Vicente Ferrer*. Francisco Martínez Abad, Madrid 1725.

FERRER VALDECEBRO, fray Andrés: *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes*. Francisco Medel Castillo, Madrid 1728. Facsímil del Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1990.

FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico histórico de la iglesia de España. Tomo XXVII: Monasterios e iglesias de Burgos*. Facsímil Ayuntamiento de Burgos, Burgos 1983.

FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico historico de la iglesia de España. T.XVIII (de las iglesias Britoniense y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo)*. Antonio Marín, Madrid 1764.

FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico histórico de la iglesia de España. Tomo XXVI: Estado antiguo de las iglesias de Duca, Valpuesta y Burgos*. Pedro Marín, Madrid 1771. Facsímil Ayuntamiento de Burgos, Burgos 1983.

FLÓREZ, fray Enrique: *España Sagrada. Theatro geographico histórico de la iglesia de España. Tomo XXVII: Monasterios e iglesias de Burgos*. Facsímil Ayuntamiento de Burgos, Burgos 1983.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción: “El marqués de Liche, Alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales”. *Anales de Historia del Arte* n° 20 (2010), 145-182.

FLÓREZ MARTÍN, Carmen: “Noticias sobre Antonio Palomino y su familia”. *Acad* n° 66 (1988), 237-256.

Fondos de arte de la Diputación de Zamora. Diputación de Zamora, Zamora 1989. 9/27701.

FORMENT GIRALT, Eudaldo: *Historia de la filosofía II. Filosofía medieval*. Albatros, Madrid 2004.

FRANCO GUERRERO, Joaquín: *Santuario de la Virgen del Carmen, Reina de la Ribera*. Edilesa, León, 2002.

FUENTE, Vicente de la: *España Sagrada (de las santas iglesias de Tarazona y Tudela)*. José Rodríguez, Madrid 1866.

FUERTE GARCÍA, Miguel A.: *Las primitivas iglesias de Madrid*. La librería, Madrid 2004.

FURIÓ Y SASTRE, Antonio: *Diccionario histórico de los profesores de las bellas artes en Mallorca*. Gelabert, Palma 1839.

GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: “Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino”. *A.E.A.* n° 242 (1988), 105-114.

GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: “La colección de pinturas del Marqués de Santiago”. *A.E.A.* n° 246 (1989), 220-226.

GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: “Alguna noticias sobre Juan Bernabé Palomino”. *Acad* n° 69 (1989), 237-276.

GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: "Una Virgen del Pilar, nueva atribución a Palomino". *A.E.A.* n° 252 (1990), 650-666.

GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: "Una precisión para la biografía de Teodoro Ardemans". *A.E.A.* n° 276 (1996), 449.

GALLEGO, Antonio: "Imagen de Farinelli". BONET CORREA, Antonio: *Carlo Broschi, Farinelli: Fiestas Reales*. Facsímil Turner, Madrid 1991.

GALLEGO, Julián: "Arte y gusto en la Corte". *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987 (169-179).

GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista*. Diputación Provincial de Granada, Granada 1995.

GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Cátedra, Madrid 1999.

GALLEGO MORELL, A.: *El mito de Faetón en la literatura española*. C.S.I.C., Madrid 1961.

GAMS, P. Pius Bonifacius: *Series episcoporum ecclesiae catholicae*. Ratisbona 1873.

GANTE, Francisco Antonio: *Oración fúnebre en las honras, que la más debida gratitud de la Religión de S. Agustín, celebrò en el Real Convento de San Phelipe, à su muy devoto Hermano, y Bienhechor el Excelentísimo Señor Don Agustín de Lencaster, Duque de Abrantes, Marquès de Valdefuentes, y Puerto Seguro, y Comendador Mayor del Orden de Santiago, en el Reyno de Portugal*. s/e y s/f, la primera aprobación de 21 de marzo de 1720.

GARCÉS GONZÁLEZ, Valeriano: *Guía de la M.N. y M.L. ciudad de Ávila y sus arrabales*. Abdón Santiuste, Ávila 1863.

GARCIA AGUILAR, Ignacio (2013): "Teatro español de los siglos XVII y XVIII". Portal SenSigOro. *Sentido(s) de la Literatura del Siglo de Oro*, <http://sensigloro.weebly.com>.

GARCÍA ARIAS, Benito: *Recuerdos históricos de Ávila, patrona de Santa Teresa de Jesús*. T. Fortanet, Madrid 1877.

GARCÍA CALAHORRA, Fray Manuel: *Breve compendio del origen y antigüedad de la Sagrada Religión del Carmen*. Manuel Martín, Madrid 1766.

GARCÍA CHICO, Esteban: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1946.

GARCÍA CHICO, Esteban: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1979.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel: *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla. S.X a XIII*. Universidad de Salamanca, Salamanca 1969

GARCÍA DÍEZ, José Antonio: *La pintura en Álava*. Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria 1990.

GARCÍA GAINZA, M^a Concepción: *Catálogo monumental de Navarra*. Príncipe de Viana, Pamplona 1980.

GARCÍA GAÍNZA, María Concepción: “El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra”. *Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, I, 411-423.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín Francisco: *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, Madrid 1998.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F.: *Iglesias de Madrid*. La Librería, Madrid 2006.

GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693). Facsímil Instituto de España, Madrid 1965.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (y II): el ámbito alegórico”. *A.E.A.* n.º 318 (2007), 161-176.

GARCÍA MERCADAL, J: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952.

GARCÍA PÉREZ, Francisco José: “Estructura literaria y arte en las relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII”. En TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 441-452.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián y TEJADA VIZUETE, Francisco: *El camarín de Guadalupe: historia y esplendor*. Monasterio de Guadalupe, Guadalupe 1996.

GARRÁN, Constantino: *San Millán de la Cogolla y sus dos Insignes Monasterios*. Diputación Provincial de Logroño, Logroño 1929

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Autorretratos de artistas españoles*. Argos, Barcelona 1950.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española fuera de España*. España, Madrid 1958.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba 1981.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. La Andalucía moderna, 1899-1908. Facsímil de Analecta, Pamplona 2001.

GIL BECERRA, fray Benito: *Ave María. Paraíso de oraciones sagradas*. José Giralt, Barcelona 1739.

GIL DEL RÍO, Alfredo: *Historias y antiguas leyendas de La Rioja*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza 1977.

GINARTE GONZÁLEZ, Ventura: *La Orden Trinitaria*. Padres Trinitarios, Madrid 1979.

GIORGI, Rosa: *Los Santos*. Electa, Milán 2002.

GOICOECHEA, Cesáreo: "Artistas y artífices riojanos". *Berceo* nº 57 (1960), 405-445.

GÓMEZ, Francisco Javier: *Memoria biográfica de los varones ilustres de La Rioja*. Logroño 1884.

GÓMEZ IGLESIAS, Agustín: "Quisquilía". *A.I.E.M.* nº 4 (1969), 477-492.

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. C.S.I.C., Ávila 1983.

GONZÁLEZ, P.Victoriano: *El padre Feijoo y su monasterio de Samos*. Real Abadía de Samos, Samos 1966.

GONZÁLEZ DE ARRIBAS, María del Socorro y ARRIBAS ARRANZ, Filemón: "Notas y documentos para la historia del arte de España durante el siglo XVIII". *B.S.E.A.A.* nº 27 (1961), 131-296.

GONZÁLEZ BLANCO, A. y CALATAYUD FERNÁNDEZ, E.: "La imagen de la Virgen de Valvanera. Aproximación a su iconografía". *II Coloquio sobre historia de La Rioja*. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1996, III, 43-55.

GONZÁLEZ DORA, Fernando: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Bitácora, San Fernando de Henares 1994.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a Carmen: *Documentos para la historia del arte en Cantabria (escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI-XVIII)*. Diputación de Santander, Santander 1971.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Pedro: *Itinerario artístico riojano. Biografías de todos los artistas riojanos, antiguos y modernos*. Biblioteca del I.E.R.: Mss. 326.

GONZÁLEZ GUEVARA, Manuel: *Apuntes sobre la historia de la pintura en general y particular de Córdoba*. Imprenta de El Eco, Córdoba 1859.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pedro: *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid, seguido del catálogo de pinturas y esculturas que ecsisten en el museo de esta ciudad*. Julián Pastor, Valladolid 1843.

GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, Ángela: *Colección de documentos sobre Madrid*. CSIC, Madrid 1953.

GOVANTES, Ángel Casimiro: *Diccionario geográfico-histórico de España, por la Real Academia de la Historia, Sección II*. Madrid 1846.

GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de: *Vida, y revelaciones de santa Gertrudis la Magna, monja de la orden del patriarca san Benito*. Melchor Álvarez, Madrid 1689.

GRANADA Y MENDOZA, fray Leandro de: *Insinuación de la divina piedad. Vida y Revelaciones de Santa Gertrudis la Magda, abadessa del Orden de San Benito*. Imprenta viuda de Francisco Hierro, Madrid 1732.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier: *Hagiografía y difusión en la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo. I.E.R.*, Logroño 2000.

GROS RAGUER, José: *Vidas de Santos*. Gasso Hermanos, Barcelona 1961.

GUERLIN, Henri: *Les villes d'art célèbres: Segovie, Avila et Salamanque*. H.Laurens, Paris 1914.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*. Madrid 1996.

Guía artística: La Basílica de Nuestra Señora de la Vega. Ochoa, Logroño s/f.

Guía del viajero en Ávila. F.G.Maiz, Ávila 1869.

GUITARTE IZQUIERDO, Vidal: *Episcopologio español 1700-1867*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Castellón de la Plana 1992.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla". *Cuadernos de investigación histórica* X, 2. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1984, 129-148.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Catálogo de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla. I.E.R.*, Logroño 1984.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Ermitas de La Rioja*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Logroño 1985.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Aproximaciones a la pintura de los siglos XVII-XVIII en La Rioja. Catálogo de pintura del partido judicial de Santo Domingo de La Calzada*. Tesis Universidad Autónoma de Madrid 1987.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Retratos de Luis González Velázquez". *Congreso "El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII"*. Aranjuez 27-29 de abril de 1987. Comunidad de Madrid, 1989, 323-330.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximaciones a su vida y obra". *A.D.H.T.A.* nº 6 (1994), 213-238.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: obras de José Antolínez y de Francisco Solís". *A.D.H.T.A.* nº 12 (2000), 75-92.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla". *VI Jornadas de Arte y patrimonio regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla. I.E.R.*, Logroño 2000, 97-116.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)". *VII Jornadas de Arte y patrimonio regional. El pintor fray Juan Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. I.E.R.*, Logroño 2002, 27-62.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002a): “Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid”. *A.D.H.T.A.* nº 14 (2002), 167-204.

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid 1987.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Biblioteca de Autores Españoles. Rivadeneyra, Madrid 1851.

HASKINS, Susan: *María Magdalena. Mito y metáfora*. Herder, Barcelona 1996.

HEINECKEN, K.h.von: *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*. Leipzig, 1790.

HERAS GARCÍA, Felipe: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1975.

HERBERMANN, Charles G. y GRUPP, Georg: *Enciclopedia Católica*. Online Edition 1999.

HEREDIA, fray Antonio: *Vidas de Santos, bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de N.P.S.Benito ...* Melchor Álvarez, Madrid 1683.

HEREDIA MORENO, María del Carmen: “Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V” en TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 453-464.

HERGUETA MARTÍN, Domingo: *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*. Logroño 1979.

HERMOSO CUESTA, Miguel: *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*. Institución “Fernando el Católico” CSIC/Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2002.

HERMOSO CUESTA, Miguel: *Lucas Jordán y la Corte de Madrid, una década prodigiosa 1692-1702*. Caja Inmaculada, Zaragoza 2008.

HERNÁNDEZ, Mauro: *A la sombra de la Corona. Poder local y oligarquía urbana (Madrid, 1606-1808)*. Siglo veintiuno de España, Madrid 1995

HERNÁNDEZ DETTONA, María Victoria: “El contrato de aprendizaje. Pintores, plateros, bordadores”. *P.V.* nº 188 (1989), 493-517.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *La pintura española y el reloj*. Roberto Carbonell, Madrid 1958.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Espigando en el patrimonio trinitario*. S/e, Roma 2001.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1993.

HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón: *Iglesias antiguas madrileñas*. La Librería, Madrid 1998.

HIDALGO DE TORRES Y LA CERDA, Domingo: *Compendio historial de la provincia de La Rioja, de sus Santos y Santuarios*. Juan García Infanzón, Madrid 1701.

HITOS, Francisco A.: *Mártires de la Alpujarra en la rebelión de los moriscos (1568)*. S/e, 1935. Facsímil Universidad de Granada, Granada 1993.

HORMIGOS GARCÍA, Mariano: *Las Casas Consistoriales*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1989.

HUIDOBRO SERNA, Luciano e IZARRA TAMAYO, Teodoro: "Vida de San Vítores de Cerezo". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos* nº 91-92. Tipografía de "El Monte Carmelo, Burgos 1945.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro: "El antiguo retablo mayor de San Felipe Neri en Cuenca". *A.E.A.* nº 286 (1999), 182-186.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Historia de la Academia de dibujo de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1982.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos 1987.

INTERIÁN DE AYALA, fray Juan: *La verdadera ciencia española. El pintor cristiano y erudito*. Viuda e hijos de J. Subirana, Barcelona 1883.

ITURBE, Antonio: "Patrimonio artístico cultural de los conventos de San Felipe el Real y Doña María de Aragón de Madrid". *X Congreso Internacional de historia de la Orden de San Agustín. Conventos Agustinos*. Institutum Historicum Augustinianum, Roma 1998, 339-428.

IZA ZAMACOLA, Antonio: *Biografía de don Pedro Calderón de la Barca*. Imprenta de Boix, Madrid 1840.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta: "Pinturas murales de Antonio Palomino en la capilla del Ayuntamiento de Madrid". *A.I.E.M.* nº 36 (1996), 65-74.

JESÚS Y MARÍA, fray José de: *Vida del apostólico varón y venerable Padre Fray Juan Bautista de la Concepción*. Madrid, 1976.

JIMÉNEZ, Carmen y PRAT, Ignacio: "Una representación dieciochesca de Fieras afemina amor, de Calderon". *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo* nº 1-4 (1973), 303-318.

JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa: *Juan García de Miranda, pintor de Cámara del rey Felipe V, en Guadalupe*. Diputación provincial de Badajoz, Badajoz 1976.

JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa: "Los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII". *A.I.E.M.* nº 15 (1978), 255-278.

JIMÉNEZ PRIEGO, M^a Teresa: "Artistas de las reales caballerizas del Palacio Real de Madrid". *A.I.E.M.* nº 20 (1983), 125-150.

JIMÉNEZ PRIEGO, M^a Teresa: "Juan García de Miranda. Pinturas religiosas en conjuntos madrileños I". *Espacio, tiempo y forma*. nº 7 (1994), 129-164.

JIMÉNEZ PRIEGO, M^a Teresa: "Juan García de Miranda. Pinturas religiosas en conjuntos madrileños II". *Espacio, tiempo y forma*. nº 8 (1995), 191-220.

JORDÁN MONTES, J.Francisco: “La Rioja y los viajes de extranjeros en los siglos XVI, XVII y XVIII”. *I Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 1982)*. Cuadernos de investigación histórica nº 2. Colegio universitario de La Rioja, Logroño 1984, I, 295-305.

III Jornadas de Arte: Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). Departamento de Historia del arte “Diego Velázquez”, CSIC. Alpuerto, Madrid 1991.

VI Jornadas de Arte y patrimonio regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla. I.E.R., Logroño 2000.

VII Jornadas de Arte y patrimonio regional. El pintor fray Juan Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. I.E.R., Logroño 2002.

IV Jornadas de arte riojano : historia del arte en La Rioja Baja. I.E.R., Logroño 1994.

II Jornadas de estudios históricos de La Rioja Alavesa. Diputación Foral de Álava, Vitoria 2004.

JOUBIN, André: *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre*.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor: *Memoria sobre los espectáculos públicos*. Ayuntamiento de Gijón/La Voz de Asturias, Oviedo 1991.

KAMEN, Henry: *La guerra de Sucesión en España (1700-1715)*. Grijalbo, Barcelona 1974.

KAMEN, Henry: *Felipe V, el rey que reinó dos veces*. Temas de Hoy, Madrid 2000.

LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz: “La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana”. *P.V.* nº 182 (1987), 757-777.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia de la ingenuidad del arte de la pintura”. *A.E.A.* nº 62 (1944), 77-103.

LANDA BRAVO, José y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro: “Dos bocetos de Lucas Jordán y una Inmaculada de Pereda”. *A.E.A.* nº 244 (1998), 444-447.

LAPLANA, Josep C.: *Las colecciones de pintura de la abadía de Montserrat*. Publicaciones de l'abadia de Montserrat, Montserrat 1999.

LARDITO, fray Juan Bautista: *Idea de una perfecta religiosa, en la vida de Santa Gertrudis*. Francisco Hierro, Madrid 1717.

LARREA, Antonio: *Historia de Haro*. Literoy, Madrid 1969.

LARREA REDONDO, Antonio: *Haro. Vinos e historia*. Juan González Muga, Haro s/f (D.L. 1983).

LAVALLE COBO, Teresa: “El primer teatro de La Granja: la Casa de Tablas”. *A.E.A.* nº 251 (1990), 471-474.

LAYNA SERRANO, Francisco: *Las iglesias de Aranda de Duero (Burgos)*. Madrid 1941,

LAYNA SERRANO, Francisco: "Noticias documentales sobre antiguos conventos de Logroño". *Berceo* nº 1 (1946), 9-58.

LEFORT, Paul: *Historia de la pintura española*. La España editorial, Madrid s/f.

LEJÁRRAGA, Tarsicio: *Monasterio de Suso: Arte, historia y poesía*. El Najerilla, Nájera 1972

LENCE-SANTAR Y GUITIÁN, Eduardo: *Del obispado de Mondoñedo*. S/e, Mondoñedo 1911-1913.

LEÓN, Aurora: "El grabado sevillano durante el lustro real: 1729-1733". *Congreso "El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII"*. Aranjuez 27-29 de abril de 1987. Comunidad de Madrid, Madrid 1989, 359-369.

LEÓN SANZ, Virginia: *Entre Austrias y Borbones. Archiduque Carlos y la monarquía española*. Sigilo, Madrid 1993.

LINAJE CONDE, Antonio: "El santuario monasterio de Valvanera en la restauración benedictina del siglo XIX". *Berceo* nº 110 (1986), 209-224.

LIÑÁN VERDUGO, Antonio: *Guía y aviso de forasteros que vienen a la Corte*. Daniel Cortezo, Barcelona 1885. Facsímil París-Valencia, Valencia 1995

LLAMAS, Enrique (coord.): *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla-León*. Encuentro, Madrid 1992.

LLIGADAS, Josep: *Santa Ana y San Joaquín*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona 2001.

LLONA REMENTERÍA, Germán: *Fundador y redentor Juan de Mata*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1994.

LOBERA Y ABIO, Antonio: *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes*. José Urrutia, Madrid 1791.

LOGA, Valerian von: *Die Malerei in Spanien von XIV bis XVIII Jahrhundert*. Grote'sche Verlagsbuch handlung, Berlin 1923.

LOPE TOLEDO, José M^a: "Documentos para la historia de las Bellas Artes en La Rioja". *Berceo* nº 19 (1951), 243-250.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Descripción histórica del obispado de Osma* (1788). Facsímil Torner, Madrid 1978.

LÓPEZ, Fray Domingo: *Noticias historicas de las tres florentissimas provincias del celeste orden de la Santissima Trinidad, redepmcion de cautivos, en Inglaterra, Escocia, y Hybernia*. José Rodríguez Escobar, Madrid 1714.

LÓPEZ, Roberto J.: "Elementos simbólicos del poder temporal del episcopado gallego en el siglo XVIII: las entradas solemnes". TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 37-50.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: *El teatro palaciego en Madrid 1707-1724. Fuentes para la historia del teatro en España XXXII*. Támesis, Londres 2006.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: "La Representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)". *Hispanófila* nº 169 (2013), 3-17.

LÓPEZ ALTUNA, fray Pedro: *Primera parte de la Cronica general del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos*. Diego Díez Escalante, Segovia 1637.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel: "La madre María Briceño con la Santa". *Catálogo de la exposición "Teresa de Jesús, maestra de oración"*. Las Edades del Hombre. s/l, 2015, 96-97.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Teresa: "La construcción del convento de San Antonio de Ávila y las fuentes de su alameda". *B.S.E.A.A.* nº 48 (1982), 367-371.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Sonsoles: *El convento de San Antonio de Ávila y su Capilla de Ntra.Sra. de la Portería*. Franciscanos Convento de San Antonio, Ávila. Ávila 1997.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Vicente. *Historia de Nuestra Señora de Sonsoles*. s/e, Ávila 1939.

LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco: "Madrid, Felipe V y los toros". *A.I.E.M.* Nº 6 (1970), 351-374

LÓPEZ MARTÍN, Juan: *La iglesia de Almería y sus obispos*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería 1999.

LORENZO SAIZ, Eufemio (Coord.): *Historia de Medina del Campo y su tierra*. Ayuntamiento de Medina del Campo, Valladolid 1986.

LOZANO HERNANDO, María Encarnación: "Regidores de Madrid 1700-1750". *A.I.E.M.* nº 16 (1979), 281-315.

LUNA, Juan J.: "Las pinturas del monasterio del Paular. Un inventario inédito de 1821". *A.I.E.M.* nº 13 (1976), 79-98.

LUNA, Juan J.: "Las pinturas del cuarto de la Reina Maria Luisa Gabriela de Saboya en el Alcazar de Madrid. 1703". *A.I.E.M.* nº 15 (1978), 187.

LUNA, Juan J.: "Jean Ranc, ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos". *A.E.A.* nº 211 (1980), 449-465.

LUNA, Juan J.: "Houasse en la corte de Madrid. Noticias y documentos". *A.I.E.M.* nº 18 (1981), 265-285.

LUNA, Juan J.: Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII. *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 241-253.

LUXENBERG, Alisa: "Retrato emblemático e identidad: *Carlos III, niño*, de Jean Ranc". *Boletín Museo del Prado* nº 37 (2001), 73-78.

MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid 1845-1849.

MADOZ, Pascual: *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaria, partido y villa* (1848). Facsímil Agualarga, Madrid 1999.

MADRAZO, Pedro de: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los reyes de España*. Daniel Cortezo, Barcelona 1884.

MADRE DE DIOS, fray Alejandro de la: *Manual Christiano*. Imprenta Real, Madrid 1702.

MADRE DE DIOS, fray Alejandro de la: *Chronica de los Descalzos de la Santissima Trinidad. Segunda parte*. Julián García Briones, Alcalá de Henares 1706.

MADRE DE DIOS, fray Alejandro de la: *Chronica de los Padres Descalzos de la Santissima Trinidad, redempcion de cautivos. Tercera parte*. José Rodríguez Escobar, Madrid 1707

MADRE DE DIOS, fray Alejandro de la: *Luz de el alma*. José Rodríguez, Madrid 1708

MADRE DE DIOS, fray Diego de la: *Chronica de los descalços de la Santissima Trinidad*. Primera parte. Juan Martin Barrio, Madrid 1652.

MADRE DE DIOS, fray José Pedro: “Arte y artistas del Carmelo español. La pintura en la reforma carmelitana”. *El Monte Carmelo* 1948, 184-202.

MÂLE, Emile: *El arte religioso de la contrarreforma*. Ediciones Encuentro, Madrid 2001.

MANZANARES, Alejandro: *Valle de San Millán*. L.Notario, Logroño 1965.

MANZANARES BERIAIN, Alejandro: *Cien riojanos ilustres*. Ochoa, Logroño 1966.

MARAVALL, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminario y ediciones, Madrid 1972.

MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio: *El retablo barroco en el antiguo obispado de Sigüenza*. Diputación provincial de Guadalajara, Torrejón de Ardoz 1997.

MARTÍ Y MONSÓ, José: *Catálogo provisional del museo de pintura y escultura de Valladolid*. Hijos de Rodríguez, Valladolid 1874.

MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (1898-1901). Facsímil Ámbito, Valladolid 1992

MARTÍN, José y RODRÍGUEZ, Evangelina: “La imagen del artista como héroe moderno”. *II discusión sobre las artes. Arte & Biografía*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Valencia 1994, 39-68.

MARTÍN ANSON, M^a Luisa y otros: *Arte religioso en Madrid*. Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Madrid 1982.

MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Guía del forastero en Ávila*. Librería española, Madrid 1872.

MARTÍN CARRAMOLINO, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado*. Librería española, Madrid 1872. Facsímil de Mijan, Ávila 1999.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Catálogo del Museo Diocesano y catedralicio de Valladolid*. Ministerio de Educación Nacional, Valladolid 1965.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Arquitectura barroca vallisoletana*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1967.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid XIV 2ª parte (conventos y seminarios)*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1987.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: Acerca “del trampantojo” en España. *Cuadernos de arte e iconografía* nº 1 (1988), 27-37.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *La colección artística de la Universidad de Valladolid*, Valladolid 1990.

MARTÍN MORENO, Antonio: “La música en la corte española del siglo XVIII”. *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 171-189.

MARTÍN PÉREZ, Pompeyo: *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*. Patrimonio Nacional, Madrid 1989.

MARTÍNEZ, fray Martín: *Apología por S. Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*. Juan de Mongastón, Haro 1632 y (2ª edición) *Apología por S. Millán de la Cogolla, patrón de las Españas, monge de la Orden del Patriarca de las Religiones S. Benito*. Madrid 1643.

MARTÍNEZ BARA, José Antonio: “El rey José I y las plazas de Santa Ana y San Miguel”. *A.I.E.M.* nº 2 (1967), 227-301.

MARTÍNEZ GLERA, Enrique: “El arte barroco en La Rioja”. *Historia de La Rioja*, III. Caja de Ahorros de La Rioja, Logroño 1983.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “La colección de pintura de la reina Mariana de Neoburgo”. *Goya* nº 286 (2002), 49-56.

MARTÍNEZ MEDINA, África: “Festejos realizados con motivo del bautizo de Luis I”. *Congreso “El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII”*. Comunidad de Madrid, Madrid 1989, 461-470.

MARTÍNEZ MEDINA, África: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. La Librería, Madrid 1997.

MARTÍNEZ PEÑARROYA, José: *El monasterio benedictino de San Martín, fundación príncipe del Madrid Medieval*. Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., Madrid 2012.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Antonio Palomino, grabador”. *A.E.A.* nº 214 (1981), 185-190.

MARTÍNEZ DE SALINAS, Fecilitas y VÉLEZ CHAURRI, Javier: *Vitoria barroca*. Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria 1986.

MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, Félix Manuel y RINCÓN ALONSO, María Jesús: *Tesoros históricos, artísticos y monumentales de Calahorra*. El Carmen. s/e 1998.

MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Anselmo Revilla, Burgos 1866.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALONSO MOLA, Marina: *Felipe V*. Arlanza, Madrid 2001.

MARTÍNEZ VAL, José M^a: *El beato Juan Bautista de la Concepción y la Reforma de la Orden trinitaria*. C.S.I.C., Ciudad Real 1961.

MATEO PÉREZ, Armando: “La pintura mural escenográfica del siglo XVIII en la Rioja Alavesa”. *Actas de las II Jornadas de estudios históricos de La Rioja Alavesa*. Diputación foral de Álava, Vitoria 2004.

MATEOS GIL, Ana Jesús: *Calahorra en los siglos XVII y XVIII*. Amigos de la historia de Calahorra, Calahorra 1996.

MATILLA, José Manuel: “Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del antiguo régimen”. *Catálogo de la exposición “El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos”*. Ministerio de Educación y Cultura/Museo del Prado, Madrid 2000, 15-21.

MATILLA TASCÓN, Antonio: *La única contribución y el Catastro de la Ensenada*. Servicio de estudios de la Inspección General del Ministerio de Hacienda, Madrid 1947.

MATILLA TASCÓN, Antonio: “Estampas religiosas del siglo XVIII: Colección del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid”. *Goya* nº 166 (1982) 184-197.

MATILLA TASCÓN, Antonio: “El pintor Juan de Miranda y su herencia”. *A.I.E.M.* nº 28 (1990), 75-84.

MATILLA TASCÓN, Antonio: “El Jesús de Medinaceli y la desamortización”. *A.I.E.M.* nº 20 (1983), 27-29.

MATILLA TASCÓN, Antonio: “Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid”. *A.I.E.M.* nº 32 (1992), 135-165.

MAYÁN FERNÁNDEZ, Francisco: *Breve guía histórico artística de Mondoñedo*. Celta, Lugo 1975.

MAYÁN FERNÁNDEZ, Francisco: *Historia de Mondoñedo*. Diputación de Lugo, Lugo 1994.

MAYER, August L.: *Geschichte der Spanischen Malerei*. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.

MAZÓN VERDEJO, Eugenio (coord): *Riojanos en Madrid: 601 biografías*. Centro Riojano en Madrid, Madrid 2001.

MECOLAETA, fray Diego: *Ferreras reconvenido sobre el estado monastico de San Millán, discurso apologético*. Tomás Rodríguez Frías, Madrid s/fecha.

MECOLAETA, fray Diego: *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural de el Reyno de Castilla, primer abad del Orden de San Benito en España*, se publicó en Madrid por Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1724.

MECOLAETA, fray Diego: *Ferreras contra Ferreras y cuña del mismo palo*. Imprenta Real, Madrid 1728.

MECOLAETA, fray Diego: *Vida y milagros del glorioso patriarca de los monges San Benito*. José González, Madrid 1733.

MECOLAETA, fray Diego: *Conferencias historiales sobre una nota y dos discursos que a la vida y milagros del patriarca universal de los monjes, San Benito, escribió F. Diego Mecolaeta y dedica a la Verdad*. Imprenta Real, Madrid 1736.

MECOLAETA, fray Diego: *Regla de nuestro padre San Benito*. Imprenta Real, Madrid 1737.

MELGAR ÁLVAREZ ABREU, José Nicolás (marqués de San Andrés): *Guía descriptiva de Ávila y sus monumentos*. Senén Martín, Ávila 1922.

MERINO URRUTIA, José Juan Bautista: "Labor de la comisión de monumentos de La Rioja desde que fueron creadas el año 1845 hasta nuestros días". *Berceo* n° 14 (1950), 25-52.

MERRIFIELD, Mrs.: *The art of fresco painting, as practised by the old italian and spanish masters*. Alec Tiranti, Londres 1966.

MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual de Madrid. Descripciones de la Corte y de la Villa* (1833). Facsímil Fernando Plaza del Amo, Madrid 1990.

MESONERO ROMANOS, Ramón: *El antiguo Madrid* (1861). Facsímil Trigo Ediciones, San Fernando de Henares, 1995.

MIRANDA, Luis: *De la Purissima y Inmaculada Concepcion de la Sacratissima Reyna de los Ángeles: María Madre de Dios y Señora Nuestra*. Diego de Cusio, Salamanca 1621.

MIREUR, H.: *Dictionnaire del ventes d'art faite en France et à l'étranger pendant les XVIII^e & XIX^e siècles*. Maison d'editions d'oeuvres artistiques, Paris 1912.

MONASTERIO, José: "La antigua iglesia de Santa María la Real de la Almudena". *B.S.E.E.* n° 55 (1951), 121-129.

MONCADA FRIPB DE CHIRGBEFO, Luis Paulo: *Sacra laurea coronada ... colgada por trofeo del Cautivo redentor Jesús Nazareno en los dinteles de su nueva real capilla*. Antonio Marín, Madrid 1736

MONLAU, Pedro Felipe: *El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías o Madrid en la mano*. Gaspar y Roig, Madrid 1850. Facsímil Trigo, Madrid 1996.

MONROY ZUNZUNEGUI, José: *Novena a la Santísima Virgen de la Vega, patrona de Haro*. Haro, 1941.

MONTERROSO MONTERO, Juan M.: “Entre el dogma y la devoción. Pintura, literatura sacra y vida conventual franciscana”. *Quintana* nº 4 (2005), 165-182.

MONTOLIÚ, Pedro y MONTOLIÚ CAMPS, Pedro: *Madrid, villa y corte: calles y plazas II*. Sílex, Madrid 2002.

MORAL, Tomás: *San Benito*. Monasterio de Silos, Silos 1974.

MORALEJA PINILLA, Gerardo: *Historia de Medina del Campo*. Manuel Mateo Fernández, Medina del Campo 1971

MORALES, Ambrosio: *Vida, martyrio, invencion de los gloriosos Santos Niños Martyres Justo y Pastor. Hermanos naturales de Alcalá*. 1568.

MORALES, Nicolás: *L'artiste de cour dans l'Espace du XVIIIe siècle. Etude de la communauté des musiciens au service de Philipe V (1740-1746)*. Casa de Velázquez, Madrid 2007.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Los Bayeu*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza 1979

MORALES Y MARÍN, José Luis: *La pintura española del siglo XVIII*. Summa Artis XXVII. Espasa Calpe, Madrid 1984.

MORALES Y MARÍN, José Luis: “La escenografía durante el reinado de Felipe V”. TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 287-293.

MORÁN TURINA, Miguel: “El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V”. *Goya* nº 159 (1980), 152-162.

MORÁN TURINA, Miguel: “En defensa de la pintura: Irala y Palomino”. *Goya* nº 190 (1986), 202-207.

MORÁN TURINA, Miguel: “Felipe V, la imagen del rey y el arte de corte”. *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 163-168.

MORÁN TURINA, Miguel: “Felipe V y la guerra: la iconografía del primer Borbón”. *Cuadernos de arte e iconografía* nº 1 (1988), 187-199.

MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*. Nerea, Madrid 1990. 9/33652.

MORELL PEGUERO, Blanca y GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Catálogo de los fondos documentales de la villa de Castrojeriz*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1973.

MORENA, Áurea de la: “Iglesia parroquial de Santa María de la Almudena”. *Homenaje al Cardenal Tarancón de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso*. Archidiócesis de Madrid-Alcalá, Madrid 1980, 71-121.

MORENA, Áurea de la: "Historia de las iglesias donde rezaba San Isidro". *San Isidro labrador, patrono de la villa y corte*. Academia de Arte e Historia de San Dámaso, Arzobispado de Madrid-Alcalá, Madrid 1983, 97-123.

MORENA, Áurea de la: "La primitiva iglesia de Santa María de la Almudena". *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993, 71-121.

MORENO PUERTOLLANO, Pilar: "Los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores". *A.I.E.M.* Nº 23 (1986), 51-68.

MOYA BLANCO, Luis: "Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila". *Arquitectura Española* nº 21 (1928), 1-7.

MOYA CANALS, Enrique: *El Magno Pintor del Empireo D. Antonio Palomino de Castro*. La Hispana, Melilla 1928.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "Santa María de Cañas, su museo". *Berceo* nº 85 (1973), 171-185.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1975-1976.

MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía". *I Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 1982)*. Cuadernos de investigación histórica nº 2. Colegio Universitario de La Rioja, Logroño 1984, II, 7-43.

MOYANO, Juan: *Diccionario biográfico de pintores y grabadores célebres españoles y extranjeros*. Sevilla 1875.

MUÑOZ ALTEA, Fernando: *Blasones y apellidos*. Joaquín Porrúa, México 1987.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: "Barroco y peregrinación: el Santuario de San Pedro Regalado en La Aguilera (Burgos)". *Goya* nº 228 (1992), 330-336.

MUÑOZ Y ROMERO, Tomás: *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*. Rivadeneyra, Madrid 1858.

Museo del Prado. Catálogo de las pinturas. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996

NAVARRO GARCÍA, Rafael: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*. Diputación Provincial, 1946.

NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo de la exposición "El arte en la época del Tratado de Tordesillas"*. Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas/Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Valladolid 1994, 219-221.

NAVARRO VILLOSLADA, Francisco: "De las ediciones ilustradas en el siglo XVIII" *La ilustración española y americana*, 22 de diciembre de 1878, 23-27.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: "Entre dos luces: la evolución de la escenografía" *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 19 (2013), 253-279.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *La Casa del Ayuntamiento de Madrid*. Tecniberia, Madrid 1985.

NEUMEISTER, Sebastián: “Los reyes en su cielo. Los Dramas mitológicos de Calderón”. ALCALÁ-ZAMORA, José y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Real Academia de la Historia, Madrid 2000, 197-220.

NICOLÁS, Antonio de: *Portillo. Recuerdos de una villa castellana*. La Nueva Pincia, Valladolid 1907.

NOGUERA, Magdalena: *El Cristo de Medinaceli*. Alhambra, Madrid 1944.

Notes biogràfiques del Vble. Fra. Joseph de St. Benet (“vulgo” de les Llànties) religiós llec de Montserrat. Abadía de Montserrat, Montserrat 1923.

NÚÑEZ MARQUÉS, VICENTE: *Guía de la catedral del Burgo de Osma y breve historia del obispado de Osma*, Graf. Onofre Alonso, Madrid 1949.

O’CONNOR, Thomas Austin: “Hércules y el mito masculino: la posición feminista de *Fieras afemina amor*”. *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Cátedra, Madrid 1983, 171-180.

OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando: “La pintura en tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y parroquia de San Martín”. *A.I.E.M.* n° 7 (1971), 155-172.

OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, FERNANDO: “La iglesia de San Antón y el convento de los Padres Escolapios, de la calle de Hortaleza”. *A.I.E.M.* n° 15 (1978), 207-240.

OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando: “Conventos del siglo XVII del antiguo barrio del Barquillo. Noticias históricas e inventario artístico”. *A.I.E.M.* n° 16 (1979), 221-237.

OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando: “El legado pictórico conventual del Madrid del siglo XVII”. *Congreso nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, I, 563-572.

OLARTE, Juan Bautista: *Monasterio de San Millán de la Cogolla, Suso y Yuso*. Edilesa, León 1998.

OLARTE, Juan Bautista: *España en ciernes o la vida de san Millán*. Edilesa, León 1998.

OLARTE, Juan Bautista: “El escritorio de San Millán”. *El beato de San Millán de la Cogolla*. Edilan, Madrid 1999.

O’NEILL, Charles E.: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Universidad Pontificia de Comillas, 2001.

OÑA IRIBARREN, Gelasio: *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Biblioteca Nacional, Madrid 1944.

Oración evangélica que en la fiesta a la declaración de la identidad del cuerpo de San Juan de Mata, patriarca y fundador del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos, que hizo el Convento de Trinitarios Calzados de esta Corte, el día 17. de Diciembre del año de 1721.

ORCAJO, Pedro: *Historia de la catedral de Burgos* (1856). Facsímil Amigos de la Catedral, Burgos 1997.

ORIA DE RUEDA GARCÍA, José María: "Labras heráldicas harenses: Fernández de Velasco, Condes de Haro". *Berceo* nº 56 (1960), 383-391.

ORTEGA, fray Diego: *Vida de San Juan de Mata, patriarca, y fundador del Orden de la SSma. Trinidad redencion de Cautivos*. Joaquín Ibarra, Madrid 1776.

ORTEGA RUBIO, Juan: *Los pueblos de la provincia de Valladolid*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1895.

OVIEDO, Juan Antonio: *Elogio de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús*. Imprenta de la viuda de D. José Bernardo de Hogal, México 1755.

PÁEZ, Elena: *Antología del grabado español. Quinientos años de su arte en España*. Biblioteca Nacional, Madrid 1952.

PÁEZ, Elena: *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid 1966.

PÁEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982.

PALACIOS, Francisco y FRÍAS Balsa, J.V.: *Burgo de Osma y sus monumentos*. S/e, s/f; D.L. 1975.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: "Realidad escénica y recepción del teatro religioso en el siglo XVIII". *Congreso nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, II, 1169-1197.

PALENCIA CEREZO, José María: "El retrato de Calderón por Alfaro: propósito y conclusión". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 140 (2001), 9-14.

PALOMINO VELASCO, Antonio Acisclo: *El museo pictórico y escala óptica* (1724). Aguilar, Madrid 1988.

PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. C.S.I.C., Madrid 1967.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Datos histórico-artísticos inéditos de la provincia de Valladolid*. Diputación provincial de Valladolid, Valladolid 1991.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: “Retablos, imaginería y pintura religiosa de los siglos XVI al XVIII”. *Valladolid, arte y cultura. Guía cultural de Valladolid y Provincia*. Diputación de Valladolid, Valladolid 1998, 259-282.

PARRAMON, José M^a: *El autorretrato*. Instituto Parramón, Barcelona 1973 (1^a edic. 1971).

Paseo por Madrid o guía del forastero en la corte. Imprenta de Repullés, Madrid 1815.

PATERNINA GONZALO, Eduardo: *Jovellanos en La Rioja: diarios riojanos, 1795 y 1801*. Asociación cultural Manuel Bartolomé Cossío, Centro de Estudios Jarrerros. Haro, 1993.

PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1997.

PAYO HERNANZ, René-Jesús: “Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos durante la Edad Moderna”. *Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Silos, un milenio*. Universidad de Burgos, Abadía de Silos 2003. IV, 297-340.

PEDRAZA, Pilar: “Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII”. *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 203-219.

PEINADO GÓMEZ, Narciso: *Guía monumental y artística de la provincia de Lugo*. La voz de la Verdad, Lugo 1971.

PEINADO GÓMEZ, Narciso: *Lugo monumental y artístico*. Diputación Provincial, Lugo 1989.

PEÑA, Joaquín: *Páginas emilianenses*. Monasterio de San Millán de la Cogolla, San Millán de la Cogolla 1980.

PEÑA, Joaquín y OLARTE, Juan Bautista: *Monasterio de Yuso*. Edileisa, León 1998.

PEÑA, Joaquín: *Glosas a la "Vida de Santa Oria" de don Gonzalo de Berceo*. www.iespana.es/berceo/oria1.

PEÑA MARAZUELA, María Teresa y LEÓN TELLO, Pilar: *Archivo de los Duques de Frías (Córdoba). Inventario*. Madrid 1955.

PEÑASCO, Hilario y CAMBRONERO, Carlos: *Las calles de Madrid, noticias, tradiciones y curiosidades*. Madrid 1889. Facsímil Ábaco, Madrid 1978.

PÉREZ, Alejandro: “Los bienes de Valvanera en la desamortización de 1835 (Inventario nº 1)”. *Berceo* nº 7 (1948), 211-231 y *Berceo* nº 8 (1948), 357-367.

PÉREZ, Ventura: *Diario de Valladolid* (1885). Facsímil Grupo Pinciano, Valladolid 1983.

PÉREZ ALONSO, Alejandro: *Historia de la Real Abadía de Nuestra Señora de Valvanera en La Rioja*. Arzobispado de Oviedo, Oviedo 1971.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón y GARCÍA MARBÁN, Miguel: *Cultura y arte en tierra de Campos. I Jornadas. Medina de Rioseco en su historia*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2001.

PÉREZ DE LAS HERAS, María del Carmen: “Desde la antigüedad al siglo XVIII, la edad de oro del abanico”. *Galería Antiquaria* nº 139 (1996), 50-55.

PÉREZ LÓPEZ, Segundo: “La diócesis de Mondoñedo en el siglo XVIII vista por sus obispos”. *I Congreso de patrimonio da Diócesis de Mondoñedo: El legado cultural de la iglesia Mindoniense*. Universidade da Coruña, A Coruña 2000, 13-79.

PÉREZ PRECIADO, José Juan: “A la sombra de Palacio: el coleccionismo de pintura en la Corte en la época de Felipe V e Isabel Farnesio”. *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 2004, I, 311-366.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Notas sobre Palomino pintor”. *A.E.A.* nº 179 (1972), 251-269.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I, Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Museo del Prado, Madrid 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III, Dibujos españoles siglo XVIII C-Z*. Museo del Prado, Madrid 1977.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* nº 48 (1982), 281-280.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Algunos pintores “rezagados” en el Madrid de Felipe V”. *A.E.A.* nº 231 (1985), 209-230.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Museo del Prado, Madrid 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII. *La escenografía del teatro barroco* (coord. por Aurora Egido). Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989, 61-90.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Trampantojos “a lo divino”. *Lecturas de Historia del Arte* nº 3 (1992), 139-155.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *La pintura barroca en España 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Salvador Jordán, pintor madrileño”. *A.E.A.* nº 271 (1992), 299-303.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*. Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos/Cabildo Metropolitano. Burgos, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “La huella de Luca Giordano en la pintura española”. *Luca Giordano y España*. Patrimonio Nacional, Madrid 2002, 56-71,

- PÉREZ DE URBEL, fray Justo: *Las grandes abadías benedictinas*. Ancla, Madrid 1928.
- PÉREZ DE URBEL, fray Justo: *Los benedictinos en Madrid*. Madrid 1963.
- PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte. Pasado y presente*. Cátedra, Madrid 1982.
- PEYRON, Juan Francisco: "Nuevo viaje en España hecho en 1772-1773". En GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952, 844-845.
- PIEDRA, Álvaro: "Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en El Prado". *Boletín del Museo del Prado* n° 18 (1985), 159-164.
- PIEDRA, Álvaro: "Fecha y lugar de nacimiento del pintor José García Hidalgo". *A.E.A.* n° 250 (1990), 325-326.
- PINILLA MARTÍN, María Jesús: *Iconografía de Santa Teresa*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid 2013.
- PINTO CRESPO, Virgilio y MADRAZO MADRAZO, Santos: *Madrid. Atlas histórico de la ciudad*. Fundación Caja de Madrid/Lunwerk, Madrid 1995.
- PITA ANDRADE, José Manuel: "El palacio de Liria reconstruido. La colección de cuadros de la Casa de Alba". *Goya* n° 12 (1956), 369-377. Nada.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y VIÑA DÍAZ, Sofía: "La máscara del mundo abreviado de Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII" en TORRIONE, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 477-493.
- Planimetría general de Madrid* (1757). Facsímil Tabapress, Madrid 1988.
- POLENTINOS, conde de: "Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid". *B.S.E.E.* n° 20 (1912), 246-247.
- POLENTINOS, Conde de: "Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid". *Investigaciones madrileñas*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1918, 1-25.
- POLENTINOS, Conde de: "Noticias de algunos templos madrileños". *Investigaciones madrileñas*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1918, 191-207.
- POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *Catálogo de los cuadros de D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*. Eduardo Cuesta, Madrid 1875.
- POLERÓ, Vicente: *Tratado de la Pintura en general*. Tip. de E. Cuesta, Madrid 1886.
- POLERÓ, Vicente: "Firmas de pintores españoles copiadas de sus obras, y nombres de otros desconocidos". *B.S.E.E.* n° 5 (1897-1898), 21-23.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid 1787-94.
- PORRES ALONSO, Bonifacio. *Testigos de Cristo en Argel*. Secretariado trinitario, Córdoba 1994.

PORRES ALONSO, Bonifacio: *Libertad a los cautivos*. Secretariado trinitario, Córdoba-Salamanca 1997.

PORRES ALONSO, Bonifacio: *Los trinitarios en Burgos. Historia de un convento (1207-1835)*. Secretariado Trinitario, Córdoba 2004.

PORTELA SANDOVAL, Francisco: "Nuevas Adiciones al "diccionario" de Ceán Bermúdez". *B.S.E.A.A.* n° 62 (1976), 365-375.

PORTELA SANDOVAL, Francisco: "Iconología mariana madrileña en los siglos XVI y XVIII". *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993, 267-281.

PORTILLA, Micaela J: *Torres y casas fuertes en Álava*. Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal. Vitoria 1978.

PORTILLA, Pedro: *El monasterio de Samos*. Everest, León 1984.

PORTILLA, Pedro: *San Julián de Samos, monasterio benedictino*. Edilesa, León 1993.

PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel: *Historia de la ciudad de Compluto*. s/e. Alcalá de Henares, 1725.

PORTILLA VITORIA, Micaela y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, José: *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria (Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo)*. Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1968.

PORTILLO CAPILLA, Teófilo: "Episcopologio oxomense-soriano (597-1997)". *Celtiberia* n° 91 (1997), 9-42.

PRIETO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de nobles y bellas artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Institución cultural Simancas, Valladolid 1983.

PUJANCE, Juan: *La orden de la Santísima Trinidad*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1993.

PURIFICACION, fray Lucas de la: *Historia del sagrado cuerpo del glorioso Patriarcha San Juan de Matha. Declaracion de su identidad y solemne donación de dicho Sagrado cuerpo hecha por el Capitulo Vaticano à favor de la Religión de Trinitarios Descalços, Redemptores de Cautivos. Sumptuosas fiestas a su colocación con los Sermones que se predicaron en este Convento de Madrid*. S/e, s/l, s/f.

QUADRADO, José María y PARCERISA, Francisco J.: *Valladolid. Recuerdos y bellezas de España* (1861). Facsímil Ámbito, Valladolid 1990.

QUADRADO, José María: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia: Salamanca, Ávila y Segovia* (1884). Facsímil El Albir, Barcelona 1979.

QUADRADO, José María: *Valladolid: Historia, monumentos, artes y naturaleza* (1885). Facsímil Grupo Pinciano/Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid 1989.

QUADRADO, José María y FUENTE, Vicente de la: *Madrid y su provincia*. Barcelona 1885. Facsímil El Albir, Barcelona 1977.

QUESADA VALERA, José María: *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Guadalquivir, Sevilla 1996.

QUESADA VALERA, José María: "Dos nuevas pinturas del barroco madrileño del siglo XVII". *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*. nº 77 (1999), 153-169.

QUESADA VALERA, José María: "Nuevas pinturas de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia". *Goya* nº 276 (2000), 153-166.

QUILLIET: *Dictionnaire des peintres espagnols*. París 1816.

QUINTANO RIPOLLES, Alonso: *Historia de Alcalá de Henares*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1973.

RAMÍREZ ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES: "Diccionario de artistas de la provincia de Córdoba". *Colección de documentos inéditos para la historia de España, por el marqués de la Fuensanta del Valle* nº 107. José Perales y Martínez, Madrid 1893.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: "Bernardo y Domingo Antonio de Elcaraeta, escultores calceatenses". *Berceo* nº 100 (1981), 183-226.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel: *Retablos mayores de La Rioja. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Obispado de Calahorra y La Calzada, Logroño 1992.

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Ed. del Serbal, Barcelona 1996.

REDONDO CANTERA, María José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "San Pedro Regalado: formación y desarrollo de una iconografía religiosa en el Barroco". *Cuadernos de arte e iconografía* nº 8 (1991), 73-81.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*. Antonio Espinosa, Segovia 1788. Facsímil París-Valencia, Valencia 1995.

RÉPIDE, Pedro de: *Las calles de Madrid*. La Librería, Madrid 1995.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: "El pintor madrileño José de Paz Ribera y el túmulo de Luis I en la catedral de Toledo". *Congreso nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, I, 573-583.

REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid 1990.

REVILLA, Fidel y otros: *Madrid conventual*. La librería, Madrid 1997.

REVUELTA GONZALEZ, Manuel: *La exclaustación (1833-1849)*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1976.

RICH GREER, Margaret y VAREY, J.E.: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España XXIX. Támesis, Londres 1997.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo: "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814". *Acad n°* 60 (1985), 299-371.

RINCON LAZCANO, José: *Historia de los monumentos de la villa de Madrid*. Imprenta Municipal, Madrid 1909.

RÍO, Ángel del: *Diccionario biográfico de Madrid*. Asamblea de Madrid/Marcial Pons. Madrid, 1997.

RÍOS CASQUERO, José: *Memorial genealógico, antigüedad, origen y servicios de las casas de Orozco, Villela, Butron, Moxica, Idiaquez, Alaba, Zorrilla, Arce y Menchaca. Sus mayorazgos y agregados, con continuada sucesion, hasta su actual poseedora D^a Ana M^a de Orozco*. 1738.

RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal, Madrid 1996.

RISCO, fray Manuel: *España sagrada T.XXXIII (obispados de Nájera y Álava)*. Pedro Marín, Madrid 1781.

RISCO, fray Manuel: *España sagrada T.XL (Antigüedad de la ciudad y Santa iglesia de Lugo. Memoria de los Insignes Monasterios de S.Julian de Samos, y S.Vicente de Monforte)*. Vda. e hijo de Marín, Madrid 1796.

RISCO, fray Manuel: *España sagrada T.XLI (de la santa iglesia de Lugo)*. Vda. e hijo de Marín, Madrid 1798.

RODRÍGUEZ, Juan Luis y URREA, Jesús: *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1982.

RODRÍGUEZ, Manuel, RAMOS, Lucas, LÓPEZ, Juan y SÁNCHEZ, Miguel: *La catedral de Almería*. Everest, León 1975.

RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel: *Haro. Catálogo artístico y bibliográfico*. Bodegas R. López Heredia-Viña Tondonia, S.A., Haro 1994.

RODRÍGUEZ ARNÁEZ, José Manuel: *Haro. Guía de arte*. s/e, Haro 1995.

RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, Ildefonso: *Historia de la muy noble, muy leal y coronada villa de Medina del Campo*. Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid 1903-1904

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Piedad y vida religiosa en la Corte durante el siglo XVIII". *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987 (191-202).

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". EGIDO, Aurora (coord.): *La escenografía del teatro barroco*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca 1989 (33-60).

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. SILEX, Madrid 1992.

RODRÍGUEZ PAZOS, Manuel: *Episcopado gallego a la luz de documentos romanos*. C.S.I.C. Madrid 1946.

RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente: *Catálogo del Museo diocesano y catedralicio de Valladolid*. Valladolid 1965.

RODRÍGUEZ ZARZOSA, Carmen: *Nuevos aires para el Museo*. Ministerio de Educación, Ciencia y Deportes/Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia 2014.

ROMÁN PASTOR, Carmen: *Guía monumental de Alcalá de Henares*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 1981.

ROMANILLOS, Fabriciano y CID, Fernando: *Monumentos de Ávila*. Imprenta "El Diario", Ávila 1900.

ROMERO MARTÍN, Anselmo: "Un artista olvidado, Bernardo Martínez Barranco, pintor soriano del siglo XVIII". *Celtiberia* nº 81-82 (1991), 299-319.

ROMERO DE TORRES, Enrique: *El retrato de don Pedro Calderón de la Barca*. Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid 1918.

RUBIAL GARCÍA, Antonio y BIENKO DE PERALTA, Doris: "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* nº 83 (2003), 5-54.

RUBIO, fray Benito: *Historia del Venerable y antiquísimo Santuario de Nuestra Señora de Valvanera en la provincia de La Rioja*. Francisco Delgado, Logroño 1761.

RUBIO PARDOS, Carmen: "La calle de Atocha". *A.I.E.M.* nº 9 (1973), 81-116.

RUIZ DE GAUNA HERNÁNDEZ, Ibán: "Los Hieroglyphica. Fra Angélico y la Anunciación del Prado". *Revista Sans Soleil* nº 1 (2009), 15-19.

RUIZ GÓMEZ, Leticia: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1998.

RUIZ LAGOS, Manuel: "Estudio y Catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". *A.I.E.M.* nº 7 (1971), 181-214.

RUIZ-AYÚCAR, María Jesús: *La capilla mayor del Monasterio de Gracia*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1982.

RUIZ-AYÚCAR ZURDO, Irene: *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1836-1883)*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1990.

RUJULA Y MARTÍN CRESPO, Félix y RUJULA Y OCHOTORENA, José: *Índice de los Caballeros Hijosdalgo de la nobleza de Madrid*. Hijos de Tello, Madrid 1920.

SÁEZ ANGULO, Julia: "Autorretratos de artistas. La mirada interna". *Galería Antiquaria* nº 112 (1993), 38-42.

SÁEZ EDESO, Consuelo: *Las artes en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702) según los protocolos notariales*. I.E.R., Logroño 1992.

SÁINZ RIPA, Eliseo: "La atención a los hombres del camino en La Rioja". *IV Semana de Estudios Medievales: aspectos en torno al camino de Santiago en la Edad Media*. I.E.R., Logroño 1994, 135-166.

SAINT-SIMON, duque de: *Cuadro de la Corte de España en 1722*. Archivos Olózaga, Madrid 1933.

SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Indice de las glorias de la Casa Farnese, que consagra a la augusta reyna de las Españas Doña Isabel Farnese*. Francisco Hierro, Madrid 1716.

SALAZAR Y HONTIVEROS, Juan José de: *Poesías varias en todo género de assumptos, y metros, con vn epílogo al fin de noticias y puntos historiales sobre la provincia de La Rioja, y sucesos de España, con la chronología de sus Reyes, hasta nuestro D. Phelipe Quinto*. Imprenta de Música, Madrid s/f.

SALTILLO, marqués del: *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Estanislao Maestre, Madrid 1933.

SALTILLO, marqués del: "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1815)". *B.S.E.E.* n° 52 (1948), 5-41 y 81-120.

SALTILLO, marqués del: "Artistas madrileños". *B.S.E.E.* n° 57 (1953), 137-243

SAN ANTONIO, fray Juan de: *Historia de la nueva, admirable y portentosa imagen de Nuestra Señora de la Portería de Ávila y de su fiel camarero fray Luis de San José*. Imprenta Santa Cruz, Salamanca s/f (la censura es de 1739)

SAN BENITO, fray José de: *Opera Omnia*. Lorenzo Francisco Mojados, Madrid 1725.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La catedral y el museo de Mondoñedo*. Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, Mondoñedo 1970.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *La catedral de Mondoñedo*. Diputación Provincial, Lugo 1989.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Santos: *Museo Santos San Cristóbal (Museo catedralicio y diocesano de Mondoñedo)*. Fundación Caixagalicia, 1999.

SAN DIEGO, fray Luis de: *Compendio de la vida, virtudes y milagros del Beato Juan Bautista de la Concepción fundador de la sagrada orden de los descalzos de la Santísima Trinidad redención de cautivos*. Repullés, Madrid 1820.

SAN JOSÉ, Francisco de: *Historia universal de la Primitiva, y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, fundación y grandezas de su Santa Casa y algunos milagros que ha hecho en el presente siglo*. Antonio Marin, Madrid 1743.

SAN NICOLÁS, fray Pablo de: *Historia de la vida, translación, protección, y milagros de S.Nicolás de Bari, el magno, el thaumaturgo, patrón, y protector de los Reyes y Reyno de Nápoles*. Bernardo Peralta, Madrid 1734.

SAN VÍTORES, Alonso: *El sol de Occidente, N.G.P.S.Benito príncipe de todos los monges, patriarca de las religiones todas*. T.II. Gregorio Rodríguez, Madrid 1648.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio: "Historia y arquitectura de los conventos de Medina del Campo". *Clausuras. "El Patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid". I. Medina del Campo*. Diputación de Valladolid/Arzobispado de Valladolid, Valladolid 1999, 12-45.

SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús: "Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid". *A.E.A.* n° 239 (1987), 368-373

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: Los pintores de cámara de los reyes de España. *B.S.E.E.* n° 22, 23 y 24 (1914, 1915 y 1916)

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: La Inmaculada y el arte español. *B.S.E.E.* n° 22 (1914) 108-132 y 176-218.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes". *Acad* n° 1 (1951-1952), 291-320.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VI". *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. C.S.I.C. Madrid 1962, VII, 447-458.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Dibujos españoles desde el siglo X al XIX*. Gustavo Gili, Barcelona 1968.

SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano y LÓPEZ GONZÁLEZ, Sonsoles: *El convento de San Antonio de Ávila y su Capilla de Ntra.Sra. de la Portería*. Franciscanos Convento de San Antonio, Ávila. Ávila 1997.

SÁNCHEZ LORA, José L.: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1988.

SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Decoración de la basílica en los siglos XVII-XVIII". *Berceo* n° 140 (2001), 103-148.

SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Un ciclo iconográfico del siglo XVIII". *Berceo* n° 142 (2002), 39-64.

SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: *El pintor Francisco Zorrilla y Luna (1679-1747)*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Tesis de licenciatura defendida el 13 de julio de 2001.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa: *Tierras de La Rioja*. Ministerio de Cultura, Madrid 1982.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa: "El Museo de La Rioja. Sus colecciones. Su bibliografía". *I Coloquio sobre historia de La Rioja (Logroño 1982)*. Cuadernos de investigación histórica n° 2. Colegio universitario de La Rioja, Logroño 1984, II, 45-55.

SANCHO GASPAR, José Luis: "Los sitios reales, escenarios para la fiesta: De Farinelli a Boccherini". TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 175-196.

SANGRADOR VÍTORES, Matías: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. D.M. Aparicio, Valladolid 1851.

SANGRADOR VITORES, Matías: *Vida de San Pedro Regalado, patrono de la M.N.M.L. y H. ciudad de Valladolid*. Brid, Regadera y com., Oviedo 1859.

SANJURJO Y PARDO, Ramón: *Los obispos de Mondoñedo*. Soto Freire, Lugo 1854.

SANTA MARÍA, Ramón: "La Sociedad Española de Excursiones en Alcalá de Henares". *B.S.E.E.E.* nº 3 (1893), 17-22.

SANTA MARÍA, Ramón: "Noticias de Alcalá". *B.S.E.E.E.* nº 12 (1893), 165-171.

SANTA MARINA, Luys: *Labras heráldicas montañosas*. Prensa y ediciones iberoamericanas, Madrid 1992.

SANTA TERESA DE JESÚS: *Libro de la vida*. Círculo de Lectores, Barcelona 1989.

SANTIAGO PÁEZ, Elena María: *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo 1989.

SANTIAGO PÁEZ, Elena M.: "Miguel Jacinto Meléndez, un pintor de la transición". *Congreso "El arte en las cortes europeas del siglo XVIII"*. Comunidad de Madrid, Madrid 1989.

SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a: *Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734)*. Museo Municipal de Madrid, Madrid 1990.

SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a: *El gabinete de Ceán Bermúdez: Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Museo casa natal de Jovellanos, Gijón 1997.

SANTIAGO PÁEZ, Elena M^a: *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*. Biblioteca Nacional, Madrid 1997.

SANTIBÁÑEZ, S.: *Estudios históricos acerca de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno*. Moliner, Madrid 1910.

SANTÍSIMO SACRAMENTO, fray Eusebio del: *Vida del Venerable Padre y Apostólico Varón Fr. Juan Bautista de la Concepción, fundador del Orden de Descalços de la Santissima Trinidad, Redencion de Cautivos, en brevissimo resumen*. Blas de Villanueva, Madrid 1716.

SANTÍSIMO SACRAMENTO, fray Eusebio: *Novena de la Santa Imagen de Jesús Nazareno*. E.Aguado, Madrid 1859.

SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero*. Diputación Provincial/Ayuntamiento de Aranda de Duero, Burgos 1975.

SARMIENTO, fray Martín: *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*. Joaquín Ibarra, Madrid 1775.

SAUGNIEUX, Joël: "Berceo y el Apocalipsis". *III Jornadas de estudios Berceanos. I.E.R.*, Logroño 1981, 161-172.

SAUR, K.G.: *Allgemeinen Künstler Lexikon*. Munich-Leipzig 1999.

SAZ, fray Luis del: *Chronica de España emilianense*. S/e, Madrid 1724.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso: *La pintura en España desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Administración del B.S.E.E., Madrid 1907.

SEPÚLVEDA, Ricardo: *Madrid viejo. Costumbres, leyendas y (descripciones de la villa y corte en los siglos pasados)* (1888). Facsímil Asociación de librerías de LANCE de Madrid, Madrid 1989.

SERNA MARTÍNEZ, Mariano: *Ávila. Historia y leyenda. Arte y cultura*. Ayuntamiento de Ávila, Ávila 2000.

SERRA NAVARRO, Pilar: *Inventario del archivo de la Casa ducal de Medina de Rioseco*. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional, Madrid 1997.

SERRANO, Eliseo (ed): *Congreso internacional Felipe V y su tiempo*. Institución Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza 2004.

SERRANO MARTÍN, Eliseo: "La lealtad triunfante. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII". En TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 17-36.

SHELROGOLD, N.D. y VAREY, J.E.: *Teatros y comedias en Madrid 1699-1719. Fuentes para la historia del teatro en España XI*. Tamesis, Londres 1985.

SIGÜENZA MARTÍN, Raquel: "La iconografía de San Juan Nepomuceno y su repercusión en España". *Cuadernos de arte e iconografía* nº 42 (2012), 261-330.

SILHUETTE, Étienne de: *Voyage d'Espagne et de Portugal 31 août-24 décembre 1729*. Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2011.

SIMÓN DÍAZ, José: "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas". *A.E.A.* nº 78 (1947), 121-128.

SIMON DIAZ, José: Apunte bibliográfico sobre la Virgen de la Almudena y su catedral. *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993.

SIRET, Adolphe: *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles*. C.Muquardt, Bruxelles et Leipzig 1848.

SOBALER SECO, María Ángeles: *Catálogo de colegiales del Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid (1484-1786)*. Universidad de Valladolid, Valladolid 2000.

SOLÍS VILLALUZ, fray Luis de: *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epípectos*. Juan Ariztia, Madrid 1708.

SOMMER-MATHIS, Andrea: “Entre Viena y Madrid, el tandem Metastasio-Farinelli: Dirección de escena y dirección artística”. TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 383-401.

SORRIBES, Pedro: “Exposición de arte religioso en Alcalá”. *B.S.E.E.* n° 34 (1926), 206-216.

STRATTON, Suzanne: “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Cuadernos de arte e iconografía* n° 2 (1998), 3-127.

SUBIRÁ PUIG, José: “Músicos madrileños y músicos madrileñizados (páginas históricas)”. *A.I.E.M.* N° 1 (1966).

SUBIRÁ, José: *Variadas versiones de libretos operísticos*. CSIC, Madrid 1972.

TABAR ANITÚA, Fernando: *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Escultura y pintura. Diputación foral de Álava, Vitoria 1995.

TABAR ANITÚA, Fernando: “Otra pintura firmada de Salvador Jordán”. *A.E.A.* n° 287 (1999), 349-352.

TABAR ANITÚA, Fernando: “La guía de forasteros de Vitoria, por Lorenzo del Prestamero”, en VV.AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817), una figura de la ilustración alavesa*. Diputación Foral de Álava, Vitoria 2003, 73-141

TAMAYO, Alberto: *Las iglesias barrocas madrileñas*. Madrid 1946.

TAPIA GARRIDO, José Ángel: *Los obispos de Almería 66-1966*. Edic. del autor, Almería 1968.

TAPIA GARRIDO, José Ángel: *Almería: hombre a hombre*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, Almería 1979.

TEIJEIRO SANFIZ, Bartolomé: *Breve reseña histórico-descriptiva de la Catedral de Lugo. Las iglesias de Santo Domingo y San Francisco y del monasterio de San Julián de Samos*. Juan María Bravo, Lugo 1887.

TEIXEIRA, Pedro: *Topographía de la villa de Madrid. Año 1656*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1980.

TELLO GIMÉNEZ, Joaquín: *Hermandades y cofradías establecidas en Madrid*. Camarasa, Madrid 1942.

TERRÓN REYNOLDS, María Teresa: Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura. *Norba-arte* n° 10 (1990), 249-252.

THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Verlag von E.A.Seeman, Leipzig 1947.

THOMASON, Phillip Brian: *El coliseo de la cruz 1736-1860. Fuentes para la historia del teatro en España XXII*. Támesis, Londres 2005.

TOJAL, Ildelfonso V.: *San Vicente de la Sonsierra*. Ayuntamiento de San Vicente de la Sonsierra, San Vicente de la Sonsierra 1980.

TORIBIO MEDINA, José: *Medallas coloniales hispano-americanas*. Impreso en casa del autor. Santiago de Chile 1900.

TORMO, Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Instituto de España, Madrid 1985.

TORRES FONTES, Juan: *Compilación de los milagros de Santiago, de Diego Rodríguez de Almela*. C.S.I.C., Murcia 1946

TORRES MARTÍN, Ramón: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona 1971.

TORRIONE, Margarita: "La casa de Farinelli en el Real sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)". *A.E.A.* n° 275 (1996), 323-333.

TORRIONE, Margarita: "El Real Coliseo del Buen Retiro: Memoria de una arquitectura desaparecida. En TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000, 295-322.

TORRIONE, Margarita (ed): *España festejante. El siglo XVIII*. Diputación de Málaga, Málaga 2000.

TORRIONE, Margarita: "Como a vuestra majestad le gustan las comedias..." Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703-1725". SERRANO, Eliseo (ed): *Congreso internacional Felipe V y su tiempo*. Institución Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza 2004, T.II, 753-789.

TOVAR MARTÍN, Virginia (dir.): *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Cultura, Madrid 1983.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El convento de Nuestra Señora de Portacoeli y San Felipe Neri de Clérigos Menores de Madrid". *A.I.E.M.* n° 20 (1983), 9-25.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII". *Catálogo de la exposición "El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII"*. Comunidad Autónoma de Madrid/Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 221-239.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El edificio de Jesús de Medinaceli en Madrid: entre la tradición y la modernidad". *A.I.E.M.* n° 28 (1990), 57-73.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El monasterio de las religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid". *A.E.A.* n° 251 (1990), 401-419.

TOVAR MARTÍN, Virginia: "El retablo madrileño del siglo XVIII". *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, Madrid 1995, 77-95.

TOWNSEND, José: "Viaje a España hecho en los años 1786-1787". GARCIA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Aguilar, Madrid 1952, 1354-1660.

TRAPERO PARDO, J.: *Santuario de los Remedios, Mondoñedo*. La voz de la verdad, Lugo 1946.

TRENS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid 1946.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”. *A.E.A.* Nº 245 (1989), 61-74.

URCEY Y PRADO, fray Agustín: *Breve historia de Valvanera*. Imprenta Moderna, Logroño 1906.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Una nueva obra de Ruiz de la Iglesia”. *B.S.E.A.A.* nº 36 (1970), 517-519.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús y VALDIVIESO, E.: “Catálogo de pinturas de la catedral de Valladolid”. *B.S.E.A.A.* nº 36 (1970), 159-172.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “El pintor José García Hidalgo”. *A.E.A.* nº 189 (1975), 97-117.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Más obras de pintores menores madrileños: José García Hidalgo y Diego González de Vega”. *B.S.E.A.A.* nº 62 (1976), 489-494.

URREA, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1976.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La catedral de Valladolid y el museo Diocesano*. Everest, León 1978.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Más obras de pintores menores madrileños (II): Alonso del Arco y José García Hidalgo”. *B.S.E.A.A.* nº 45 (1979), 482-485.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Introducción a la pintura rococó en España”. *La época de Fernando VI*. Cátedra Feijóo-Universidad de Oviedo, Oviedo 1981 (315-336).

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Nuevas obras de don Antonio Palomino”. *B.S.E.A.A.* nº 49 (1983), 493-497.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “La pintura, la rejería y la platería en Valladolid en el siglo XVIII”. *Valladolid en el siglo XVIII*. Ateneo de Valladolid, Valladolid 1984.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús y PARRADO OLMO, Jesús María: *El arte en Medina del Campo. Historia de Medina del Campo y su tierra. I, nacimiento y expansión*. Ayuntamiento de Medina del Campo, Valladolid 1986, 661-718.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1987a): “Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)”. *Boletín del museo del Prado* nº 23 (1987), 117-123.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1987b): *El museo Diocesano de Valladolid*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1987

URREA, Jesús. *El Museo de Santa María de Medina de Rioseco*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid 1987.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La catedral de Burgos*. Everest, León 1995 (1ª edición, 1982).

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Pinturas y esculturas*. Diputación provincial de Valladolid, Valladolid 1998.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Arte y sociedad en Medina de Rioseco durante el siglo XVIII”. PÉREZ DE CASTRO, Ramón y GARCÍA MARBÁN, Miguel: *Cultura y arte en tierra de Campos. I Jornadas. Medina de Rioseco en su historia*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2001, 89-104.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir/coord): *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria. Pintura y escultura vol I*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2008.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, J.M.: *El hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla 1980.

VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. S.XIII-XX*. Guadalquivir, Sevilla 1986.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Diputación provincial de Valladolid, Valladolid 1971.

VALENZUELA, Gabriel María: *Historia de la vida y martirio del B. Juan Nepomuceno, Canónigo de la Santa Iglesia de Praga*. Juan Zempel y Juan de Mey, Roma 1729.

VALVERDE, José Luis: *Abanicos del siglo XVIII en las colecciones de Patrimonio Nacional*. Patrimonio Nacional, Madrid 2010.

VARAZZE, Jacopo da: *La leyenda dorada*. Alianza forma, Madrid 1992.

VAREY, J.E.: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719. Fuentes para la historia del teatro en España XVI*. Tamesis, Londres, 1992.

VEGA TORAYA, fray Francisco: *Vida del venerable siervo de Dios y finísimo capellán de María Santísima Padre maestro fray Simón de Roxas*. Imprenta Real, por José Rodríguez Escobar, Madrid 1715.

VEGA TORAYA, fray Francisco: *Crónica de la Provincia de Castilla, León, y Navarra, del Orden de la Santísima Trinidad*. Imprenta Real, Madrid 1720.

VELASCO, Miguel: *Catálogo de la sala de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1941.

VELASCO, Miguel: *Catálogo de la sala de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1941.

VELASCO ZAZO, Antonio: *Panorama de Madrid. Madrid monacal. Estampas de los antiguos conventos*. V.Suárez, Madrid 1943.

VÉLEZ-SAINZ, Julio: "Anatomía áulica y política de *Fieras afemina amor* de Calderón". *Hispanófila* nº 161 (2011), 1-17.

VENTURA DE PRADO, fray Antonio: *Vida, martyrio, y culto del illustre martyr fray Marcos Criado*. Miguel Francisco Rodríguez, Madrid 1738.

VERDASCO GARCÍA, Félix: *Nuestra Señora de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor*. Madrid 1999.

VERDÚ BERGANZA, Leticia: "Un ejemplo de urbanismo en Madrid: Santa Ana, de convento a plaza". *Congreso nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1994, I, 163-174.

VERDÚ, Matilde: "La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la Capilla construida en su honor dentro del Convento abulense de San Antonio". *Cuadernos Abulenses* nº 8. Institución Gran Duque de Alba-Diputación de Ávila, Ávila 1987. 11-91.

VERDÚ RUIZ, Matilde: "Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro". *Congreso "El arte en las cortes europeas del siglo XVIII"*. Comunidad de Madrid, Madrid 1989, 803-810.

VERDU RUIZ, Matilde: "Fiestas por la entrada en Madrid de la infanta Maria Ana Victoria tras la ruptura de su compromiso con Luis XV: nuevas medidas destinadas al cerramiento de la plaza Mayor para celebrar corridas". *A.I.E.M.* nº 30 (1990), 263-273.

VERDÚ RUIZ, Matilde: "Reedificación de la iglesia del hospital de San Antonio Abad, en Madrid, por Pedro de Ribera". *A.I.E.M.* nº 37 (1997), 71-85.

VERDÚ RUIZ, Matilde: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1998.

VESGA GUTIÉRREZ DE SAN LUIS GONZALEZ, P. Francisco: *Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando. Noticias breves y curiosas acerca de su iglesia*. Escuelas Pías de San Fernando, Madrid 1919.

Vida del V. Fra Josep de Sant Benet, religiòs Llec del Reial Monestir de Santa Maria de Montserrat de Catalunya, escrita de la seva pròpia mà, Monestir de Montserrat, Montserrat 1930.

VIDAL GALACHE, Bedicia y VIDAL GALACHE, Florentina: "El colegio de Nuestra Señora de la Paz para niñas "expuestas" de Madrid, a mediados del siglo XVIII". *A.I.E.M.* nº 30 (1991), 191-208.

VIEYRA, Antonio de: *Todos sus sermones y obras diferentes (1608-1697)*. s/e, Barcelona 1734.

VIGURI, Miguel y SÁNCHEZ, José Luis: *Arquitectura en tierra de Campos y Cerrato. Dibujos y documentos siglos XVI-XVIII*. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Palencia 1993.

VILLAAMIL Y SAAVEDRA, Francisco: *Noticias de la santa iglesia de Mondoñedo*. B.N. Mss. 5928.

VILLAFAÑE, Juan: *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reyna de los cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de España*. Eugenio García, Salamanca 1726.

VILLENA, Elvira y SÁENZ DE MIERA, Carmen: “La entrada real de Felipe V en Madrid, en 1701”. *V.M.* nº 91 (1987), 63-77.

VILLENA, Elvira: *El arte de la medalla en la España ilustrada*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2004.

VIÑAZA, Conde de la: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Manuel G. Hernández, Madrid 1887.

VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid 1889-94.

VV.AA.: *III Centenario del nacimiento en Bujalance del Regis pictor Acisclo Antonio Palomino 1655-1955*. Ayuntamiento de Bujalance, Bujalance 1955.

VV.AA.: *Los orígenes de la Orden Trinitaria y el carisma de san Juan de Mata*. Padres Trinitarios, Córdoba-Madrid 1992.

VV.AA.: *La Almudena y Madrid*. Fundación Villa y Corte, Madrid 1993.

VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XV al XVIII*. Comunidad de Madrid, Madrid 1995.

VV.AA.: *Lorenzo del Prestamero (1733-1817), una figura de la ilustración alavesa*. Diputación Foral de Álava, Vitoria 2003.

VV.AA.: *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Fundación de apoyo a la historia del Arte Hispánico, Madrid 2004

VV.AA.: *Año Cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2005.

VV.AA.: *San Xulián de Samos. Historia y arte en un monasterio. Opus monasticorum III*. Xunta de Galicia 2008.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa: *Catálogo monumental de Medina de Rioseco*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid 2003.

WITKO, Andrzej: *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Varsovia 2002.

YEPES, fray Antonio de: *Crónica General de la Orden de San Benito* (1619). Edición de Justo Pérez de Urbel. Biblioteca de Autores Españoles nº 123. Atlas, Madrid 1959

YOUNG, Eric: *The Bowes Museum. Catalogue of Spanish and Italian paintings*. Country Council of Durham, Durham 1970.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa: “Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”. *A.E.A.* nº 216 (1981), 427-440.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, María Teresa: “Fiesta teatral en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”. *V.M.* nº 100 (1989), 36-48.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: *Los generales de la congregación de San Benito de Valladolid*. Monasterio de Silos, Silos 1976.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Abadologio benedictino Gallego (S. XVI-XIX). *Studia Monastica* nº 27 (1985), 69-131.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Monacologio emilianense (1500-1833)”. *Studia Monastica* nº 29 (1987), 291-331.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Abadologio del Monasterio de San Martín de Madrid (1594-1835). *A.I.E.M.* nº 25 (1988), 151-182.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Madrileños benedictinos ilustres”. *A.I.E.M.* nº 27 (1989), 409-433.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Ocaso y restauración del Monasterio de Montserrat de Madrid (1801-1991). *A.I.E.M.* Nº 30 (1991), 65-98.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Poetas benedictinos españoles (S. XIV-XIX)”. *Nova et Vetera* nº 31 y 32 (1991), 63-99 y 243-273.

ZARAGOZA Y PASCUAL, Ernesto: “Repercusiones de la guerra de sucesión en los monasterios de Montserrat y San Martín y sus libros de gradas (siglos XVII-XIX)”. *A.I.E.M.* nº 33 (1993), 395-417.

ZORRILLA, Antonio R.: *Historia de los frailes y de sus conventos*. Juan Pons, Barcelona s/f.

ZORROZÚA SANTISTEBAN, Julen: *El retablo barroco en Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao 1998.

ANEXO DOCUMENTAL

D) NOTICIAS BIOGRÁFICAS DE FRANCISCO ZORRILLA Y LUNA

- 1) 12.3.1679: partida de bautismo
- 2) 25.9.1695: contrato de aprendizaje con Manuel Ortiz de Puelles
- 3) 9.7.1703: partida de bautismo de Juana Paula Martínez Rodríguez
- 4) 16.10.1705: expediente matrimonial de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle
- 5) 18, 25 y 28.10.1705: amonestaciones en la parroquia de San Ginés
- 6) 18.10.1705: carta de pago y recibo de dote
- 7) 29.10.1705: partida de matrimonio
- 8-9) 3.11.1705: cartas de pago de las prebendas
- 10) 29.7.1714: poder para testar de Francisco Zorrilla y Manuela Tagle
- 11) 16.1.1717: testimonio en el expediente matrimonial de Manuel Gómez Zorrilla
- 12) Marzo 1726: declaración de hidalguía
- 13) 28.9.1727: inscripción en la Congregación de N^{ra} S^a de Valvanera, en Madrid
- 14) 4.4.1731: testimonio en el expediente matrimonial de Francisco Arancivia
- 15) 17.8.1733: poder a procuradores
- 16) 2.6.1747: partida de defunción

1.1) HARO, 12.3.1679: PARTIDA DE BAUTISMO¹

"En la villa de Haro, a doce días del mes de marzo de mil y seiscientos y setenta y nueve años, yo el licenciado Mathías de Viana, cura y beneficiado en las iglesias desta dicha villa, bauticé a Francisco, hijo lejítimo de Diego Zorrilla y Ana de Luna, fueron sus abuelos paternos Andrés Zorrilla y María de Ugarte y maternos Francisco de Luna y Ana Ortiz, todos vecinos desta dicha; fue su padrino el licenciado Ochagavía quien lo firmó asimismo. Fecho ut supra.

[Firmado] Mathías de Viana.

Juan Antonio de Ochagavía".

1.2) HARO, 25.9.1695: CONTRATO DE APRENDIZAJE²

"En la villa de Haro, a veintte y cinco días del mes de septiembre de mill y seiscientos y noventa y cinco años, ante mí el presentte escribano y los ttestigos avajo scriptos, parecieron presentes de la una partte Manuel Hortiz de Puelles, maestro de pinttor, y de la otra Juan de Mendoza y Ana de Luna, su lexítima mujer, todos vecinos desta dicha villa, y dijeron se han convenido y ajusttado en que dichos Juan de Mendoza y su mujer ponen por aprendiz en casa y servicio de dicho Manuel Hortiz de Puelles a el oficio de pinttor a Francisco de Zorrilla, nattural desta dicha villa, su hijo y enttenado, por tiempo y espacio de siete años y medio, que han de empezar a correr y contarsen desde oy día de la fecha desta escritura, y más medio año a volunttad del dicho aprendiz y durante ellos el dicho Manuel Hortiz de Puelles le ha de dar la comida y limpieza necesaria a dicho aprendiz, y enseñarle dicho oficio, y al fin de dichos siete años y medio le ha de

¹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1678-1703*, 6.

² A.H.P.Lo.: Protocolo 3833 (Pedro Gayangos), 188-188v.

dar hávil y suficiente, de manera que gane el jornal que otro qualquier oficial de dicho oficio y de no lo hacer así de pagar los daños que se siguieren y recrecieren, por cui enseña a dicho maestro se le han de dar cien reales de vellón para seis de henero del año que viene de mill seiscientos y noventa y seis, pena de execución y costtas de la cobranza, y dicho maestro le ttendrá en su casa durante dicho tiempo y no le echará della a dicho aprendiz, pena de pagarle los daños, y los dichos Juan de Mendoza y Ana de Luna, con la licencia concedida y aceptada la que de marido a mujer de derecho es necesaria y de que precedió en bastante forma el presente escribano da fee, de la qual ussando los dos juntos juntamente y de mancomún a voz de uno y cada uno de ellos de por sí y por el todo insolidum, renunciando como dijeron renunciavan las leyes de duobus reis [*sic*] devendi³ y la autténtica presente ho cita de fide iusoribus y la epístola del Duio Adriano y demás leies de la mancomún como en ellas y en cada una de ellas se contienen, se obligavan y obligaron con sus personas y vienes, muebles y raíces, avidos y de por haver, de que dicho Francisco de Zorrilla, su hijo y entenado, estará en casa y servicio de dicho Manuel Hortiz de Puelles, al oficio de pintor y por aprendiz por tiempo y espacio de dichos siete años y medio, que han de correr y conttarsen de la fecha desta escritura, y más estará volunttariamente el medio año más si le pareciere, y no hará ausencia de casa de dicho maestro durante dicho tiempo, pena que si la hiciere yrán en su busca seis leguas en conttorno y traerlo a casa de dicho maestro, y en defectto de no le traer dicho maestro pueda buscar un oficial y ajusttarse con él por el tiempo que faltare dicho aprendiz, y por lo que así se ajusttasse el dicho Juan de Mendoza y Ana de Luna han de ser compelidos a su paga por justicia y todo rigor de derecho; y también darán y pagarán a dicho Manuel Hortiz de Puelles, o a quien su derecho hubiere, cien reales de vellón por la enseña de dicho aprendiz, los quales le han de dar y pagar para el día seis de henero del año que viene de mill seiscientos y noventa y seis, pena de execución y costtas de la cobranza. Y también, durante el dicho tiempo, le aliviarán de todo lo necesario al dicho Francisco de Zorrilla, y el suso dicho, que presente estava en la forma que mejor puede y a lugar de derecho, se obligava y obligó de estar dichos siete años y medio en casa de dicho maestro y no hacer ausencia y en cumpliendo el tiempo, si fuere su volunttad, estará más medio año. Y porque ttodas las partes cumplirán con el ttenor desta escritura y con lo que por ella cada uno va obligado, y se lo hagan guardar y conplir, para ello dieron su poder el que se requiere en ttal caso a las justicias y jueces del rei nuestro señor, para que a lo que dicho es les compelan como por senttencia pasada en cosa juzgada, y la dicha Ana de Luna, renunció su dotte, arras y vienes parrafrenales y hereditarios y demás leies que las mujeres casadas deven renunciar, juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz tal como ésta, +, de no yr ni venir contra lo conttenido en esta escritura, pena de perjura y de caer en caso de menor valer y no pedirá absolución ni relajación a nuestro mui santo padre ni a otro juez subdelegado. La otorgaron así, siendo testigos Miguel de Salcedo, Phelices Ruiz de Castillo y Phelipe Saenz, vecinos desta villa y los otorgantes, a quienes yo el escribano doy fee conozco, lo firmaron los que savían y a rruego de los que dijeron no saver un testigo.

[Firmado] Manuel Hortiz de Puelles.

Francisco de Zorrilla.

Phelipe Saenz.

Ante mí, Pedro de Gayangos".

³ Debería decir res devendi.

1.3) MADRID, 9.7.1703: PARTIDA DE BAUTISMO DE JUANA PAULA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ⁴

“En la villa de Madrid, a nueve días del mes de jullio de mill setezientos y tres años, en la iglesia parrochial de San Ginés, yo don Joseph Durán, theniente cura de dicha yglesia de San Luis su anejo, bapticé a Juana Paula, hija de Juan Martínez, natural de Madrid y de María Rodríguez, su lejítima muger, natural del lugar de Chavaga en el obispado de Lugo, que dijeron haver nacido a veinte y cinco de junio de dicho año. Viven en la calle Mayor, casas de don Christóval de Robles; fue su padrino Francisco Zorrilla, a quien adbertí el parentesco espiritual y lo firmé”.

1.4) MADRID, 16.10.1705: EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE FRANCISCO ZORRILLA Y MANUELA TAGLE, EN MADRID⁵

“Goitia 1705. Parroquia de San Justo, tocó a Nava en 16 de octubre de 1705.
Francisco Zorrilla y doña Manuela Tagle.

En la villa de Madrid, a diez y seis de octubre año de mill setezientos y cinco, ante el señor licenciado don Nicolas Alvarez de Peralta, theniente de vicario de esta dicha villa y su partido, parezieron Francisco Corrilla y doña Manuela Tagle, y dijeron tenían tratado de contraer matrimonio por ser libres y solteros, de que ofrezieron informazió y, visto por su merced, la mandó recibir y sus declaraciones a los contrayentes por ante qualquier notario de esta audiencia, a quien se da comisió y, fecho, se traiga, y lo firmó,

[Firmado]: Licenciado Peralta
Ante mí, Domingo de Goitia.

La contrayente: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año dichos, yo el notario recibí juramento por Dios y una cruz en forma, de la que dijo ser la contrayente y, aviendo jurado, prometió dezir verdad y, siendo preguntada, dixo se llama doña Manuela Tagle y que es natural de la villa de Anastar de Aguilar, obispado de Burgos, y hixa de Juan Tagle y doña Alphonsa de Terán, y que es parroquiana de San Justo dicho tiempo por vivir en la calle del Duque de Alva, en casas de don Diego de San Juan dos años, y aver vivido en la calle de Juanelo, y aver vivido en la calle de Jesús María, en casas del dicho, y que es libre y soltera, no casada ni velada, ni que de ello tiene dada palabra a persona alguna, ni tiene echo voto de relixió ni de castidad, ni que tiene ningún impedimento que la embarace casarse con Francisco Zorrilla, con quien se casa según voluntad, todo lo qual dijo ser la verdad para el juramento fecho, en que se afirmó, y no firmó porque dijo no saver y que es de edad de diez y nueve años.

Ante mí, Manuel Alvarez de Nava.

El contrayente: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año dichos, yo el notario recibí juramento por Dios y una cruz en forma, del que dijo ser el contrayente y, haviendo jurado, prometió dezir verdad y, siendo preguntado, dixo se llama Francisco de Zorrilla y que es natural de la villa de Aro, obispado de Calahorra, y hixo de Diego Corrilla y de Ana de Luna, que a que está en esta dicha villa siete años y es parrochiano de San Justo

⁴ A.P.SG.: *Libro de bautismos 1700-1713*, 131.

⁵ A.D.M.: Expedientes matrimoniales Caja 3507, 1.

veinte meses, por vivir en la calle de la Comadre, en casas de los herederos de Andrés Vázquez un mes, y antes vivió en casas de don Andrés Reinante y, antes, lo fue de la de San Ginés quatro años por aver vivido en la calle Mayor, en casas de don Xristóval de Robles y que, antes, lo fue de la de Santa Cruz dos años, por aver vivido en la calle Imperial, en casas de don Juan de Rivera, y que es libre y soltero, no casado ni velado, ni que de ello tiene dada palabra a persona alguna ni otro impedimento que le embaraze casarse con Manuela Tagle, con quien se casa de su voluntad, todo lo qual dijo ser la verdad para el juramento fecho, y lo firmó y que es de edad de veinte y quatro años.

[Firmado]: Francisco de Zorrilla

Ante mí, Manuel Álvarez de Nava.

Información: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año dichos, de presentación del contrayente y para información de su libertad, yo el notario recibí juramento por Dios y a una cruz en forma, del que se dijo llamar Bartholomé García y ser del arte de la seda, que vive en la calle San Bartholomé, en casas de don Francisco de Castro y, habiendo jurado prometió dezir verdad y, siendo preguntado dixo que conoze de vista, trato y comunicación en esta dicha villa a Francisco Corrilla, contrayente, de siete años a esta parte, y save es parrochiano de San Justo, y siempre le ha tenido por libre y soltero, no save que sea ni aia sido casado ni velado, ni que de ello tenga dada palabra a persona alguna ni echo voto de relijón ni de castidad ni que tenga otro impedimento que le embaraze casarse, todo lo qual dixo ser la verdad para el juramento fecho, y lo firmó, y que es de edad de treinta años.

[Firmado]: Bartolomé García

Ante mí, Manuel Álvarez de Nava.

Idem. En la villa de Madrid, dicho día de dicha presentación, y para dicha información, yo el notario recibí juramento por Dios y a una cruz en forma del que se dijo llamar Francisco Alvarez y ser pintor de avanicos, que vive en la calle de San Marcos en casas de Francisco Velón y, aviendo jurado, prometió decir verdad y, siendo preguntado, dixo que conoce de vista, trato y comunicación en esta dicha villa a Francisco Zorrilla, contrayente, de siete años a esta parte y save que es parroquiano de San Justo, y siempre le a tenido por libre y soltero, no save que sea ni aia sido casado ni velado, ni que de ello tenga dada palabra a persona alguna, ni que tenga echo voto de relijón ni de castidad ni otro ningún impedimento que le embaraze casarse, todo lo qual dixo ser la verdad para el juramento fecho, y lo firmó y que es de edad de veinte años.

[Firmado]: Francisco Álvarez

Ante mí, Manuel Álvarez de Nava.

Idem. de ella: En Madrid, dicho día de presentación de la contrayente y para información de sus libertades, yo el notario recibí juramento por Dios y una cruz en forma del que se dijo llamar Antonio Redondo, y ser labrador que vive en la calle de Atocha, en casas de don Joseph Ipiña Arrieta y, habiendo jurado, prometió dezir verdad y, siendo preguntado, dixo que conoze de vista, trato y comunicación a Manuela Tagle, contrayente, de nueve años a esta parte y save es parroquiana de San Justo, y siempre la a tenido por libre y soltera, no save que sea ni aia sido casada ni velada, ni que de ello tenga dada palabra a persona alguna ni que tenga ningún impedimento que la embaraze casarse, todo lo que dijo ser la verdad para el juramento fecho, y lo firmó y que es de edad de treinta y quatro años.

[Firmado] Antonio Redondo

Ante mí, Manuel Álvarez de Nava.

Idem. de ella: En Madrid, dicho día de la presentación y para dicha información, yo el notario recibí juramento por Dios y una cruz en forma, de Manuel de Artola, que así se dijo llamar, y ser alcaide de la cárcel real de la galera y, habiendo jurado, prometió decir verdad y, siendo preguntado, dixo que conoce de vista, trato y comunicación en esta dicha villa a Manuela Tagle, contrayente, de nueve años a esta parte y save es parrochiana de San Justo, y siempre la a tenido por libre y soltera, no save que sea ni aia sido casada ni velada, ni que de ello tenga dada palabra a persona alguna, ni que tenga echo voto de relijón ni de castidad ni otro ningún parentesco ni impedimento público ni secreto que la embaraze casarse, todo lo qual dixo ser la verdad para el juramento fecho, y lo firmó y que es de edad de quarenta y tres años.

[Firmado]: Manuel de Artola

Ante mí, Manuel Álvarez de Nava.

Auto: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año dichos, el dicho señor theniente de notario, aviendo visto las declaraciones fechas entre Francisco Zorrilla y Manuela Tagle, contrayentes, y las informaciones de sus libertades, mandó que se amonesten conforme al santo concilio en las parrochias de San Justo, San Ginés y Santa Cruz de esta villa, y para ello se despachen mandamientos, y lo firmó,

[Firmado]: Licenciado Peralta

Ante mí, Domingo de Goitia.

Damos lizencia al cura o theniente de la parroquia de Santa Cruz de esta villa para que amoneste en ella, conforme al santo concilio a Francisco Corrilla, natural de la villa de Aro, obispado de Calahorra, hixo de Diego Corrilla y de Ana de Luna, para contraer matrimonio con doña Manuela Tagle, de la villa de Anasar de Aguilar, obispado de Burgos, hixa de don Juan de Tagle y doña Alphonsa de Terán y, fechas dichas amonestaciones, con lo que de ellas resultare y fee del tiempo que el contrayente fue su parroquiano y quanto a que lo dejó de ser, por haver vivido en la calle Imperial, en casas de Juan de Rivera, certificándolo por su persona, informe y matrículas lo remita; fecha en Madrid a diez y siete de octubre de mill setezientos y cinco,

[Firmado], Licenciado Peralta

Por mandado, Andrés de Chaves

[Al pie] Amonestar. Nava

[Al dorso] Amonestté a los contenidos en este despacho en esta parroquia de Santa Cruz en los tres días festivos diez y ocho, veynte y zinco y veynte y ocho del corriente, y no a resulttado ympedimento. El contrayente constta de ynforme fue mi parroquiano más de año y medio, y constta de matrículas del año de settezientos, y lo firmo, Santa Cruz de Madrid y octubre a veynte y nueve de mill settezientos y cinco años

[Firmado]: Francisco Buelta.

[Al lateral]: Francisco Corrilla

Damos lizencia al cura o theniente de la parroquia de San Ginés de esta villa para que amoneste en ella conforme del santo concilio a Francisco Corrilla, natural de la villa de Aro, obispado de Calahorra, hixo de Diego Corrilla y Ana de Luna, para contraer matrimonio con doña Manuela Tagle, natural de la villa de Anasar de Aguilar, diócesis de Burgos, hixa de don Juan Tagle y de doña Alphonsa de Terán y, fechas dichas amonestaciones, con lo que de ellas resultare y fee del tiempo que el contrayente fue su parroquiano y quanto a que lo dejó de ser, por aver vivido en la calle Mayor, en casas de

don Xristóval de Robles, certificándolo por su persona y informe y matrículas, lo remita; fecha en Madrid, a diez y siete de octubre de mill setezientos y cinco.

[*Firmado*] Licenciado Peralta

Por mandado, Andrés de Chaves

[*Al pie*] Amonestar. Nava

[*Al dorso*] Amonestáronse los contenidos en este mandamiento en tres días festivos, que fueron los domingos a diez y ocho y veinte y cinco y miércoles día de San Simón y Judas a veinte y ocho del corriente, y no ha resultado impedimento alguno. El contraiente fue mi parroquiano cerca de quatro años y está en las matrículas, y abrá uno y medio que dexó de serlo, y lo firmé en San Ginés de Madrid en veinte y nueve de octubre de mil setezientos y cinco,

[*Firmado*] don Manuel Larraga

[*Al lateral*] Francisco Zorrilla, en 18 de octubre de 1705

Damos lizenia al cura o theniente de la parroquia de San Justo y Pastor de esta villa para que amoneste en ella conforme al santo conzilio a Francisco Corrilla, natural de la villa de Aro, obispado de Calahorra, hixo de Diego Corrilla y Ana de Luna, para contraer matrimonio con doña Manuela Tagle, natural de la villa de Anastar de Aguilar, diócesis de Burgos, hixa de don Juan Tagle y de doña Alphonsa de Terán y, fechas dichas amonestaciones, con lo que de ellas resultare y fee del tiempo que los contrayentes son sus parroquianos, por vivir ella en la calle del Duque de Alva, en casas de don Diego de San Juan, y aver vivido en la calle de Juanelo en casas del dicho, y él en la calle de la Comadre en casas de los herederos de Andrés Vázquez y aver vivido en la calle de Jesús María, en casas de don Miguel Reinalte, certificándolo por su persona y matrículas, lo remita; fecho en Madrid a diez y siete de octubre de mill setezientos y cinco.

[*Firmado*] Licenciado, Peralta

Por mandado, Andres de Chaves

[*Al pie*], amonestar, Nava.

[*Al dorso*] Amonesté los contenidos en este mandamiento en esta iglesia parrochial de San Justo de Madrid, en tres días festivos que se contaron diez y ocho, veinte y cinco y veinte y ocho del corriente, y no resultó impedimento alguno, y consta por matrículas y por informe ser los contraientes mis parrochianos, la contraiente más de ocho años y el contraiente de año y medio a esta parte. San Justo, a veinte y nueve de octubre de mill setecientos y cinco años.

[*Firmado*] Diego Alvar Zedrón.

Auto: Atento que de las amonestaciones fechas entre Francisco Zorrilla y doña Manuela Tagle no a resultado inpedimento, se despache mandamiento al cura o theniente de la iglesia parroquial de San Justo y Pastor de esta villa para que los despose y vele en tiempo devido, conque si antes resultare alguno lo remita; lo mandó el señor licenciado don Nicolás Alvarez de Peralta, theniente de vicario de esta villa de Madrid y su partido; en ella a veinte y nueve de octubre año de mill setezientos y cinco.

[*Firmado*] Licenciado Peralta

Ante mí, Domingo de Goitia.

[*Al lateral*] Domingo 18 de octubre de 1705, Francisco Corrilla”.

1.5) MADRID, 18.10.1705: AMONESTACIONES DE FRANCISCO ZORRILLA Y MANUELA TAGLE EN LA PARROQUIA DE SAN GINÉS⁶

“Francisco Zorrilla, natural de la villa de Aro, obispado de Calahorra, hijo de Diego Corrilla y Ana de Luna = con doña Manuela Fayle, natural de la villa de Anastar de Aguilar, obispado de Burgos, hija de Juan Fayle y doña Alfonsa de Terán.

[*Al margen izquierdo*] Chaves.

[*Al margen derecho*] Domingo 18 [*de octubre*]”.

1.6) MADRID, 18.10.1705: CARTA DE PAGO Y RECIBO DE DOTE DE FRANCISCO ZORRILLA A FAVOR DE MANUELA TAGLE⁷

“Sébase como yo, don Francisco Zorrilla, vecino desta villa de Madrid, y digo que por quanto yo estoy tratado de casarme y belarme in facie ecclesie, según orden de la santa madre iglesia, con doña Manuela Tagle, asimismo vecina desta dicha villa, y es así que al tiempo y quando se ajustó dicho casamiento por parte de la dicha doña Manuela Tagle, mi esposa que a de ser, se me ofreció para ayuda de sustentar las cargas del matrimonio, en diferentes alajas, bienes, bestidos, alajas, prebendas, omenaje de casa y lo demás, asta en cantidad de quatro mill seiscientos y nobenta y quatro reales de bellón o lo que fuese de su suma y tasación, y éstos se me abían de entregar luego que llegase el caso de aberse efetuado y aberse corrido todos los efetos que el santo concilio de Trento manda, y tanbién fue calidad que despues de aber llegado el caso de entregárseme los dichos bienes y lo demás, a su favor abía de otorgar carta de pago de todo ello a su favor, y atento aber procedido los requisitos necesarios y por parte de la dicha mi esposa que a de ser se me quieren entregar en aquella bía y forma que más aya lugar de derecho, confieso recibo de la susodicha el dicho dote que así me ofreció en dichos bienes en la forma y manera siguiente:

Primeramente, una cama de nogal de quatro cabeceras con bronce en ella, que se tasó en çiento y veinte reales: 0120.

Y en ella dos colchones de terliz nuevos, que se tasaron a nobenta reales cada uno, que balen ciento y ochenta reales: 0180.

Un cobertor de jerguilla encarnado nuevo, con su franja dorada, que se tasó en ochenta y seis reales: 0086.

Dos fundas de terliz, enfundadas, en quince reales: 0015.

Lienço: quatro sábanas nuevas de lienço, dos de Coruña y dos de lienço de Santiago, todas tasadas en ciento y sesenta reales: 0160.

Tres camisas de mujer, de crea, nuevas, con encajes, tasadas cada una a treinta reales, que inportan nobenta reales: 0090.

Otras tres camisas de lienço de Santiago, que se tasaron a beinte reales cada una, en sesenta reales todas tres: 0060.

Dos baras de lienço de Santiago, en pieca, en diez reales: 0010.

Cinco pares de enaguas de lienço de Santiago, con desilados, que todas se tasaron en cien reales: 0100.

Quatro pañuelos de Canbray nuevos, todos se tasaron en sesenta reales: 0060.

⁶ A.P.SG.: *Libro de amonestaciones 1696-1706*, 272.

⁷ A.H.P.: Protocolo 12668 (Francisco Fernández Carreras), 495-498.

Otros quatro llanos, traydos en quarenta reales: 0040.

Otro pañuelo de Canbray, guarnecido de encajes decortados, en sesenta reales: 0060.

Tres pares de calcetas, a seis reales cada par, en diez y ocho reales: 0018.

Una toalla de lienço, en ocho reales: 0008.

Tres tablas de gusanillo, una nueva y dos mojadas, todas en quarenta reales: 0040.

Más quatro almuadas de lienço de Santiago, a cinco reales cada una, en veinte reales: 0020.

Más dos almuadas en lienço de Cotança, en quince reales: 0015.

Bestidos: primeramente un bestido que se compone de una basquiña de manparado, color de perla y jubón de teletón, guarnecido de encajes negros y espiguilla blanca, nuevo, en treçientos reales: 0300.

Más otro bestido de lamparilla negro y el jubón guarnecido de espiguilla blanca, nuevo, tasado en ciento y veinte reales: 0120.

Una basquiña de manparado color de ánbar, nueva y jubón de tafetán de color de café, guarnecido con encajes negros, que se tasó en ciento y sesenta reales: 0160.

Una almilla de raso, de color de fuego, nueva, en setenta y cinco reales: 0075.

Una basquina de lanparilla, de color franciscana, nueva, en cinquenta y cinco reales: 0055.

Dos çagalejos nuevos, uno de bayeta bordado de negro y otro de lienço, que ambos se tasaron en ochenta reales: 0080.

Dos justillos de lanparilla alistada, en treinta reales: 0030.

Dos almillas de sinpiterna berde, ambas en quarenta reales: 0040.

Un guardapiés de felipechín encarnado, nuevo, en ciento y beinte reales: 0120.

Un guardapiés de bayeta encarnado y otro açul, ambos en quarenta y cinco reales: 0045.

Un manto de peine de Sebillá, nuevo, en ciento y beinte reales: 0120.

Otro algo traydo, en setenta y cinco reales: 0075.

Un dabental⁸ de tafetan de tres paños, en treinta reales: 0030.

Una mantilla de bayeta de alconchel blanca, con su çintilla negra alrededor, en quarenta y quatro reales: 0044.

Los bestidos de la persona de cada día, en ochenta y ocho reales: 0088.

De medias, abanicos, guantes, rosarios, estufilla, ligas y çintas, todo en doçientos y quarenta reales: 0240.

Pinturas: un quadro de un santo Domingo, con su marco negro, de dos varas de alto poco más o menos, en cinquenta reales: 0050.

Otro de un san Juan, de bara de alto con su marco negro, en treinta reales: 0030.

Otro país con su marco negro, sobrebentana, en quince reales: 0015.

Otro país sobrebentana, con marco dorado, en veinte reales: 0020.

Un espejo de media bara de alto, con su marco negro de peral, en treinta reales: 0030.

Madera: primeramente un cofre, chato, tachonado con tachuelas doradas, de bara y tres quartas de largo, con sus pies, que se tasó en setenta y cinco reales: 0075.

Otro de bara y quarta de largo, forrado en badana encarnada, con sus pies, en treinta reales: 0030.

Una arquita de pino con su çeradura y llabe, en diez reales: 0010.

Más un bufete de nogal, con sus pies torneados dados de negro, en cinquenta reales: 0050.

Otra mesita de pino pequeña, dada de encarnado, en diez reales: 0010.

Dos sillitas de paja, en diez reales: 0010.

⁸ Avantal, devantal o delantal.

Cocina: Un chocolatero, una sartén, un caço de açofar, una cuchilla, un belón de quatro mecheros nuevo, un candil; todo en sesenta reales: 0060.

De bedriado fino y ordinario, barros, jícara, bidrios y salbilla, todo en cinquenta reales: 0050.

Plata: unos pendientes con arillos de plata sobredorados de un ramal de alzófar, de medio rostrillo, en treinta reales: 0030.

Un relicario con un anus y un line en cruces, en veinte reales: 0020.

Más dos prebendas en que está sentada la dicha doña Manuela Tagle, la una de las memorias que dotó y fundó el licenciado don Bartolomé Çarçal, en la parroquial de San Pedro de esta corte de que es patrono el abad del cabildo desta corte, de setecientos y quinze reales de bellón poco más o menos: 0715.

Más la otra prebenda de ochoçientos y beinte y cinco reales, poco más o menos, de la memoria y obra pía que dotó y fundó Diego de San Juan y el padre Damián de Billarroel en la parroquial de San Ginés desta corte: 0825.

Por manera que suman y montan los bienes, alajas, preseas, omenaje de casa, prebendas y lo demás contenido en su tasa que inporta todo quatro mill setecientos y treinta y quatro reales de bellón, salbo error, los quales e rrecibido de mano y poder de la dicha doña Manuela Tagle de que a su favor la otorgo carta de pago, y para que en todo tiempo conste son bienes dotales y suyos propios y como tales gocen de los prebilegios, franqueas y esçeçiones que semejantes dotes deben gozar según leyes destos reinos y por la birtud, sangre y birginidad que concurre en la dicha mi esposa, la doto y mando en arras proter nucas ciento y cinquenta ducados de bellón que juntos con la dicha dote importan seis mill trecientos y ochenta y quatro reales de bellón, los quales me obligo de tener de pronto y de manifiesto para quando el matrimonio sea disuelto por muerte, diborcio u otro de los casos permitidos para dársele y pagárselos a la dicha doña Manuela Tagle mi esposa o a quien su poder, derecho o ación ubiere en qualquier manera, pena de execución y costas de su cobrança y a todo quedo obligado con mi persona y bienes, muebles y raíces, presentes y futuros y a todo lo demás que está comprendidos porque los e rrecibido en presencia del presente escribano de que da fee, para cuya execución doy todo mi poder cumplido a los jueces y justicias del Rey nuestro señor, de qualesquiera udençias y tribunales que sean, a cuyo fuero y jurisdicción me someto, y en especial al de los señores alcaldes de la casa y corte de su Magestad y justicia urdinaria desta villa, y a cada uno de ellos ynsolidum para que a ello me conpelan por todo rigor de derecho; renuncio mi propio fuero, jurisdicción, vecindad y domicilio y todas las demás leyes de mi fabor con la general en forma, y así lo otorgo ante el presente escribano y testigos, en la billa de Madrid en diez y ocho días del mes de otubre de mill y setecientos y cinco años, siendo testigos don Salvador Jordán, Francisco Álvarez y don Manuel de San Juan, residentes en esta corte y el otorgante, que yo el escribano doy fee conozco, lo firmó.

[Firmado] Francisco de Zorrilla.

Ante mí, Francisco Fernández de la Carrera”.

1.7) MADRID, 29.10.1705: PARTIDA DE MATRIMONIO CON MANUELA TAGLE⁹

“En la villa de Madrid, a veinte y nueve de octubre año de mill setecientos y cinco, io don Martín de Frías, cura theniente desta iglesia parrochial de San Justo y Pastor de

⁹ A.P.SJP.: *Libro de matrimonios 1703-1711*, 141v.

dicha villa, en virtud de mandamiento del señor licenciado don Nicolás de Peralta, theniente de vicario de dicha villa y su partido, despachado en dicho día, mes y año por Domingo de Goitia, notario, y aviendo precedido las tres amonestaciones que manda el santo concilio en tres días festivos, que se contaron diez y ocho, veinte y cinco y veinte y ocho de dicho mes y año, de las quales no resultó impedimento alguno, y después de averles tomado su mutuo consentimiento desposé por palabras de presente que hacen verdadero y legítimo matrimonio a Francisco Zorrilla, natural de la villa de Aro, obispado de Calaorra, hijo de Diego Zorrilla y de Ana de Luna, con doña Manuela Tagle, natural de la villa de Anaster de Aguilar, arzobispado de Burgos, hija de don Juan de Tagle y de doña Alfonsa de Terán, mis parrochianos que viven en la calle del Duque de Alba, casas de don Francisco Ribol, estando en esta yglesia siendo testigos Francisco Alvarez, Benito de Prádena y don Fernando Trillón, y lo firmé.

[Firmado] Martín de Frías.

[Al margen] Desposados. Los contenidos en esta partida recibieron las primeras bendiciones de nuestra santa madre la yglesia en ésta de San Justo en diez y siete de enero de 1706.

[Firmado] Frías".

1.8) MADRID, 3.11.1705: CARTA DE PAGO DE FRANCISCO ZORRILLA A FAVOR DE LAS MEMORIAS DE DIEGO DE SAN JUAN, POR LA DOTE DE MANUELA TAGLE¹⁰

“En la villa de Madrid, a tres días del mes de nobiembre de mill y setecientos y cinco años, ante mí el escribano y testigos pareció presente don Francisco Zorrilla, marido y conjunta persona de doña Manuela Tagle, vecinos desta dicha villa, y dijo que por quanto doña Manuela Tagle, su mujer, está sentada y es llamada como parienta en las memorias que para casar doncellas fundaron los señores Diego de San Juan, doña Andrea Pérez y el padre Damián de Billa Roel, confiesa aber recibido del licenciado don Diego de San Juan, presbítero y beneficiado de San Justo y Pastor desta corte como patrón que es de dicha memoria, ochocientos y beinte y cinco reales de bellón que tocaban y pertenecían a dicha doña Manuela Tagle, su mujer, por el nombramiento echo en dicha memoria, y de la dicha cantidad de los dichos ochocientos y beinte y cinco reales de bellón referidos, otorga carta de pago y finiquito de ellos, así en favor dicho licenciado don Diego de San Juan como tal patrón y de dicha memoria, tan bastante como a su derecho y satisfacción conbenga, por aberlos recibido y pasado a su parte y poder realmente y con efecto y aunque su paga y recibo de presente no pareçe renuncia la exçeçión de la non numerata pecunia, prueba de la paga, leyes de la entrega y las demás del caso como en ellas y en cada una de ellas se contienen, y confiesa que la dicha cantidad es bien pagada y a parte lixítima y no serán bueltos a pedir en manera alguna, pena de bolberlos con costas, y a ello se obligó en toda forma de derecho, con el poderío a las justicias, renunciaciones de leyes y de fueros y así lo otorgó y firmó, a quien yo el escribano doy fee conozco, siendo testigos don Joseph de Santa María, don Luis Orbera y Pedro Rodríguez, residentes en esta corte.

[Firmado] Francisco de Zorrilla

Ante mí, Francisco Fernández de la Carrera”.

¹⁰ A.H.P.: Protocolo 12668 (Francisco Fernández Carreras), 518-518v.

1.9) MADRID, 3.11.1705: CARTA DE PAGO DE FRANCISCO ZORRILLA A FAVOR DEL CABILDO DE MADRID, POR LA DOTE DE MANUELA TAGLE¹¹

“En la villa de Madrid, a tres días del mes de nobienbre de mill y setecientos y cinco años, ante mí el escribano y testigos pareció presentes don Francisco Çorrilla, marido y conjunta persona de doña Manuela Tagle, vecino desta dicha billa, y dijo que por quanto en diez y ocho de otubre pasado deste presente año otorgó escriptura de carta de dote ante el presente escribano, de que da fee, y entre otras cosas que en dicha carta de dote y trujo a poder del otorgante fue una prebenda de setecientos y quince reales de bellón de que es patrón el abad del cabildo eclesiástico desta corte y abiendo tomado estado con la susodicha se le entregó a el otorgante por dicho cabildo libramiento de los dichos setecientos y quince reales sobre don Andrés del Balle, mayordomo seglar de dicho cabildo, del qual confiesa aber recibido realmente y con efeto del dicho don Andrés del Balle los dichos setecientos y quince reales referidos, de que a su favor y de dicho cabildo y obra pía otorga carta de pago y finiquito de dicha cantidad por aberlos recibido y pasado a su parte y poder, realmente y con efecto y porque su paga y entrega de presente no parece aunque a sido cierta y berdadera, renuncia la esçeçión de la non numerata pecunia, leyes de la entrega y las demás del caso, como en ellas se contienen, y para más resguarda de dicho mayordomo entrega el libramiento firmado del abad y secretario y contador de dicho cabildo, su fecha, en tres de nobienbre deste presente año de setecientos y cinco y confiesa que la dicha cantidad es bien pagada y a parte lixítima y no serán bueltos a pedir en manera alguna, pena de bolberlos con costas, y a ello se obliga en toda forma de derecho, con el poderío a las justicias, renunçiaçiones de leyes y de fueros, y así lo otorgó y firmó, a quien doy fee conozco, siendo testigos don Joseph de Santa María, don Salbador Jordán y Pedro Rodríguez, residentes en esta corte.

[Firmado] Francisco de Zorrilla

Ante mí, Francisco Fernández de la Carrera”.

1.10) MADRID, 29.7.1714: PODER PARA TESTAR DE FRANCISCO ZORRILLA Y MANUELA TAGLE¹²

“En la villa de Madrid, a veinte y nueve días del mes de jullio de mill settezientos y catorze años, ante mí el escribano y testigos parecieron don Francisco Zorrilla, hijo lexítimo de Diego Zorrilla y de Ana de Luna, sus padres difuntos, vezinos que fueron de la villa de Aro; y doña Manuela Tagle, su muger, hixa lexítima de don Juan de Tagle y de doña Alfonsa de Terán, sus padres difuntos, vezinos que fueron de Enestar de Aguilar de Campoo, y vezinos de esta villa; estando al presente buenos y levantados de cama, y en su buen juicio y entendimiento natural, crehiendo como firmemente crehen en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hixo y Espíritu Santto, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero, y tomando por su yntercesora y abogada a Nuestra Señora la Virgen María, hazen y ordenan su poder para testar, y dicen que por quanto se tienen comunicadas todas sus cosas, el uno al otro y el otro al otro, para si Dios fuere servido de llevarles de esta presente vida, y se quieren dar poder, y poniéndolo en execución en aquella vía y forma que aya lugar en derecho, otorgan que se dan todo su poder cumplido, uno al otro y el otro al otro, el que sea necesario para que el que

¹¹ A.H.P.: Protocolo 12668 (Francisco Fernández Carreras), 519-519v.

¹² A.H.P.: Protocolo 14596 (Feliciano Cojeces de Velasco), 533-533v.

sobreviviere de los dos haga y otorgue su testamento y última voluntaz del que falleziere, como se lo tienen comunicado, haziendo de sus vienes, mandas y legados que siendo echo y otorgado en virtud de este poder, desde luego para quando llegue el caso, lo aprueban y ratifican y quieren balga por su testamento y última voluntaz.

Y asimismo declaran es voluntad de ambos que sus cuerpos sean enterrados en la yglesia parroquial donde fueren [*tachado*: fallecimiento] parroquianos al tiempo de su fallecimiento, y la desposición del entierro y misas queda a lección de el que sobreviviere de los dos, como se lo dejan comunicado; y asimismo para cumplir y pagar este poder y testamento, que en su virtud se hiziese, dexan por sus testamentarios uno al otro y el otro al otro, y asimismo dexan por testamentario de los dos a don Manuel Gómez Zorrilla; y a cada uno ynsolidum se dan poder parra [*sic*] que luego que fallezcan, cumplan y paguen lo contenido en este poder y testamento que en su virtud se hiziere. Declaran que al presente no tienen hixos ningunos ni herederos forzossos.

Y el remanente que quedare de todos sus vienes, derechos y acciones muebles y raíces, que en qualquier manera les toquen y pertenezcan, se dejan por herederos de todos ellos, uno al otro y el otro al otro, para que el que sobreviviere de los dos lo aya y goce para siempre jamás, atento a no tener hixos al presente; y si en adelante, durante el matrimonio, Dios nos los diere, ambos a dos les dejamos a dichos nuestros hixos por nuestros únicos y unibersales herederos de todos ellos, nombrándoles como desde luego les nombramos, y nos nombramos uno al otro y el otro al otro, por su tutor y curador de perssonas y vienes, con relevación de fianzas.

Y por el presente poder revocan y anulan otros qualesquiera testamentos, cobdicios y otras disposiciones que antes de ésta ayan echo y otorgado por escritto o de palabra, que ninguno quieren que balga ni aga fee en juicio ni fuera de éll, salvo el presente y el testamento que en su virtud se hiziere que ha de valer por su última y postrimera voluntaz, en aquella vía y forma que más aya lugar en derecho. Y para su firmeza, así lo dijeron, otorgaron y firmó el que supo, y por el que no un testigo a su ruego, y yo, el escribano, doy fee conozco a los otorgantes, siendo testigos Isidro Díaz, don Phelipe de Arroyo y Bizente de Donvº, residentes en esta cortte.

[*Firmado*] Don Francisco Zorrilla.

Testigo y a rruego de la señora otorgante,
Licenciado don Phelipe de Arroyo y Bravo.
Ante mí, Feliciano Coxezes de Velasco".

1.11) MADRID, 16.1.1717, TESTIMONIO DE FRANCISCO ZORRILLA EN EL EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE MANUEL GOMEZ ZORRILLA¹³

"Información: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año dichos [*16 de enero de 1717*] de presentación del contrayente y para ynformación de su livertad, yo el nottario recibí juramento por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz en forma, del que dijo llamarse don Francisco Zorrilla, ser pinttor y vivir calle de San Simón, casas de Thomás Román y, haviendo jurado, prometió dezir verdad y, preguntado, dijo conoze a don Manuel Gómez Zorrilla, contrayente, por quien es presentado, de vista, tratto y comunicazón continua en esta Cortte de zinco años a esta parte, y le conozió cassado y hazer vida maridable con doña Blasa Navarro, hasta que habrá veinte y dos meses fallezió la susodicha a quien vio muerta naturalmente, y save se entterró en San Sevastián, y después que el susodicho enbiudó no save se haya bueltto a cassar ni que

¹³ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3650, expediente sin numerar, precede al núm. 1.

tenga dada palabra de cassamiento a persona alguna, echo votto de relixión ni castidad, ni ympedimento que le embaraze casarse; todo lo qual dijo ser verdad vajo del juramento fecho, en que se afirmó, y lo firmó y que es de hedad de treinta y siete años.

[Firmado] Francisco Zorrilla

Ante mí, Santiago de Therreros".

1.12) HARO, marzo 1726: DECLARACIÓN DE HIDALGUÍA¹⁴

"Ymformación rezivida a pedimiento de Diego de Zorrilla y Luna y de don Francisco, su hermano.

Diego de Zorrilla y Luna, vecino desta villa, por lo que a mí toca y como padre y lejítimo administrador de la persona de Juan Antonio de Zorrilla mi hijo lejítimo, estante al presente en la corte de su Magestad y villa de Madrid, y en nombre de don Franzisco de Zorrilla y Luna, mi hermano, vecino de dicha villa de Madrid; ante Vmd. en la mejor forma que aya lugar comparezco y digo: conviene a mi derecho y al de los espressados mi hijo y hermano se me reziva ynformación de testigos que ofrezco, quienes juren y depongan al thenor deste pedimento, como me hallo en la posesión y goze de hijodealgo en esta villa desde que mi abuelo Pedro Zorrilla vino a ella desde el lugar de Miñón, montañas de Burgos, con cuya suzesiva continuación a vivido Diego de Zorrilla nuestro padre, guardándonos a los referidos y a sus hijos todos los honores, essempriones y libertades que en esta villa se practican con los demás hijosdealgo, admitiéndonos a las juntas que el estado de dichos caballeros hijosdalgo zelebra en su yglesia del señor Santiago Apóstol, para las elecciones y otros actos que acostumbra.

A Vmd. pido y suplico mande se me reziva dicha ynformación y que se me dé el traslado o traslados que de ella nezesitare, pagando los devidos derechos, y asimismo que el presente escribano zertifique de los libros que paran en el archivo de dicho estado de cavalleros hijosdealgo lo que por mí le fuere señalado, para mayor justificación de mi ynttentto, ynterponiendo Vmd. ante todas cossas su autoridad y judizial decreto, y para ello pido justizia, juro lo necesario, etc.

[Firmado] Diego de Zorrilla y Luna.

Dio por presentada y esta parte de la ynformación que ofrezce ante su merced y el presente escribano, como de la junta de los cavalleros hijosdalgo desta villa, ponga las zertificaciones que se piden, y echo se traiga para prover lo demás que combenga, y por este su auto así lo mandó y firmó el señor don Ignazio Joseph de Velunza, alcalde hordinario por el estado noble en esta villa de Haro y su jurisdicción de ella, a beinte y nueve de marzo de mill setezientos y veinte y seis años.

[Firmado] Velunza.

Ante mí, Franzisco Antonio de Vellojin.

Notificación: en dicho día, yo el escribano notifiqué el auto antecedente a Diego de Zorrilla, en su persona, de que doy fee.

[Firmado] Vellojin.

Ymformación: En la villa de Haro, dicho día veinte y nueve de marzo de dicho año, ante el señor don Ignazio Joseph de Velunza, alcalde hordinario por el estado noble en

¹⁴ A.H.P.Lo.: Protocolo 3984 (Francisco Antonio Vellojin), 29-32.

ella y su jurisdicción por testimonio de mí el escribano, parezió Diego de Zorrilla, vecino desta villa y para prueba desta ynformazió presentó por testigo a don Juan Franzisco de Ullauri y Unda, vecino de ella, a quien su merzed recibió juramento en toda forma de derecho, y aviéndolo hecho como se requiere prometió decir verdad, y siendo examinado al tenor de la petizió antezedente dijo save y es notorio que dicho Diego [de]¹⁵ Zorrilla y Franzisco de Zorrilla, naturales desta villa y éste residente en la de Madrid, son hermanos carnales, como hijos lexítimos y de lexítimo matrimonio de Diego de Zorrilla, a quien conozió [y] trató el testigo como vecino desta dicha villa, y que Juan Antonio de Zorrilla, natural de ella y residente en dicha corte, hes hijo con la misma lexitimidad del referido Diego de Zorrilla, por cuiu parte es presentado y nieto del dicho Diego de Zorrilla, mayor, y como tales padres e ijos y hermanos respective an sido y son havidos y tenidos, y comunmente refutados sin cosa en contrario, y que así los suso dichos como los thíos, primos y demás deudos que an tenido y tienen en esta villa por la línea de Zorrillas an sido y son nobles hijos dalgo notorios de sangre, en cuiu posesiön an estado y están havidos y admitidos, asistiendo como los demás nobles hijosdealgo en las juntas, actos y funziões que tiene y zelebra dicho estado noble en su yglesia de Santiago Apóstol, patrón de España, y se allan asentados en sus libros como los a bisto el testigo en diversas veces asistiendo a ellas y exerciendo los ofizios de procurador y diputado de dicha noble junta y estado, como todo es público y notorio sin cosa en contrario, que es todo lo que save y la verdad so cargo del juramento que tiene hecho, en que se afirmó y ratificó y que es de hedad de treinta y zinco años poco más o menos, y lo firmó junto con su merzed de que doy fee. Enmendado = y= valga.

[Firmado] Don Juan Francisco de Ollauri y Unda.

Ignacio Joseph de Velunza.

Ante mí, Franzisco Antonio de Vellojin.

En la villa de Haro, a treinta días del mes de marzo de mill setezientos y veinte y seis años, ante el señor don Ignazio Joseph de Velunza, alcalde hordinario por el estado noble en dicha villa y su jurisdicción, por testimonio de mí el escribano, parezió el dicho Diego de Zorrilla vecino de esta villa, y dijo que para más prueba de lo contenido en dicha su petiziön, presentó por testigo a don Franzisco Antonio de Santerbás y Rodríguez, vecino desta dicha villa, a quien su merzed rezivió juramento en toda forma de derecho, para que so cargo dél diga la verdad de lo que supiere y le fuere preguntado, y el suso dicho lo hizo como se rrequiere y prometió dezirla, y siéndolo por el contenido de la dicha petiziön, dijo que lo que save y puede dezir es que dicho Diego de Zorrilla, por cuiu parte es presentado, y Franzisco de Zorrilla, naturales desta villa y éste residente en la villa y corte de Madrid, son hermanos carnales, como hijos lexítimos y de lexítimo matrimonio de Diego de Zorrilla a quien conozió el testigo como vecino desta dicha villa, y que Juan Antonio de Zorrilla, natural de ella y residente en dicha Corte, es hijo con la misma lexitimidad del menzionado Diego de Zorrilla, por cuiu parte es presentado, y nieto del referido Diego de Zorrilla, mayor, como tales padres, hijos y hermano respective an sido y son havidos y tenidos y comunmente reputados sin cossa en contrario, y que así los suso dichos, como los demás deudos que an tenido y tienen en esta villa por la lñia de Zorrillas an sido y son nobles hijosdalgo notorios de sangre, en cuiu posesiön quieta y pazífica an estado y están avidos y admitidos hasistiendo como los demás nobles hijosdalgo a los actos, juntas y demás funziões que tiene y zelebra dicho estado noble en la yglesia de Santiago Apóstol, patrón de España, guardándoles las honrras, franquezas y libertades que por ser tales hijosdalgo les deven ser guardadas

¹⁵ El documento tiene una pequeña pérdida de papel, entre corchetes indicamos las palabras que creemos son las que faltan en el original.

[y se] hallan escritos en sus libros, como lo a bisto el testigo con el motivo de haver sido procurador y diputado de dicho noble estado y junta que se haze en el [día] de señora santa Ana, beinte y seis de julio cada año, como es público y notorio sin cosa en contrario, y es todo lo que save, puede dezir y la verdad [...] del juramento fecho, en que se afirmó y ratificó, dijo ser de hedad de quarenta y seis años poco más o menos, y lo firmó junto con su merzed, de que yo el escribano doy fee y lo firmé,

[Firmado] Francisco Antonio de Santerbás.

Ignacio Joseph de Velunza.

Ante mí, Franzisco Antonio de Vellojin.

En la dicha villa de Haro, dicho, día mes y año, ante dichos señor alcalde, por testimonio de mí el escribano, parezió el dicho Diego de Zorrilla, y dijo que para más prueba de lo contenido en dicha su petición presentó por testigo a don Joseph Sáenz de Berberana, vecino desta villa, a quien su merzed le rezivió juramento en toda forma, y aviéndolo hecho como se requiere prometió dezir verdad, y siéndolo por el tenor de la dicha petición, dijo que lo que save y puede decir es que el dicho Diego de Zorrilla y Franzisco de Zorrilla, naturales de esta villa y este último residente en la villa y corte de Madrid, son hermanos carnales como hijos lexítimos y de léxítimo matrimonio de Diego de Zorrilla vecino que fue desta villa, a quien conozió y trató el testigo en su tiempo, y que Juan Antonio de Zorrilla, natural desta dicha villa, hes hijo con la misma lexitimidad del dicho Diego de Zorrilla, por cuiu parte es presentado, y nieto del dicho Diego de Zorrilla, mayor, y como tales padres, hijos, hermanos y nieto respective, an sido y son havidos y tenidos y comunmente reputados sin cosa en contrario, y que así estos como los thíos y demás deudos que an tenido y tienen en esta villa por la línea de Zorrillas, an sido y son nobles hijosdalgo notorios de sangre, y como a tales se les an guardado las honrras, franquezas y libertades que a todos los demás que lo son, en cuiu quieta posesión an estado y están havidos y admitidos, assiendiendo como los demás nobles hijosdalgo a las funziones, actos y juntas que zelebra dicho estado noble en su yglesia de señor Santiago Apóstol patrón de España, y se hallan asentados en sus libros como lo ha visto el testigo en diversas veces, assiendiendo a ellas como uno de ellos, y ejerziendo el ofizio de diputado de dicha noble junta y estado, como todo es notorio sin cosa en contrario, y es lo que save y la verdad so cargo del dicho juramento, y en ello se afirmó y ratificó y que es de hedad de zinquenta y ocho años poco más o menos, y lo firmó junto con su merzed, de que yo el escribano doy fee y lo firmé,

[Firmado] Don Joseph Sáenz de Berverana.

Ignacio Joseph de Velunza.

Ante mí, Franzisco Antonio de Vellojin.

Zertificazió: Yo el infra scripto scrivano real y del número de esta villa de Haro y del estado y junta de los cavalleros hijosdalgo de ella, zertifico y doy fee que haviéndose sacado el libro que tiene dicha noble junta de la arca donde se alla, con yntervenzió [y a-]sistencia del procurador y diputados de dicho estado, en cuiu libro ponen los actos distintibos, juntas, decretos y demás instrumentos que se zelebran por dicho estado noble, y visto y re[cono]zido, consta y resulta de él que Diego de Zorrilla, mayor y menor, Francisco de Zorrilla y Juan Anttonio de Zorrilla allan colocados y asentados en diversos instrumentos y juntas como hijosdalgo entre los demás que concurrieron a estos actos, que son auténticos y por testimonio de los scrivanos de dicha junta, a los que en lo necesario me remito; y para que así conste, doy la presente que firmo en Haro, a treinta de marzo de mil setezientos y veinte y seis años.

[Firmado] Franzisco Antonio de Vellojin.

En la villa de Haro, a primero de abril de mil setezientos y veinte y seis años, el señor don Ignacio Joseph de Velunza, alcalde hordinario por el stado noble en ella y su jurisdicción, por testimonio de mí el escrivano, haviendo visto la ynformación rezivida a pedimento de Diego de Zorrilla, vecino de esta villa por sí y como padre y lejítimo administrador de Juan Anttonio de Zorrilla, y en nombre de don Francisco de Zorrilla, su hermano, y la zertificación dada por el presente scrivano de lo que resulta de libro que tiene el estado noble de los cavalleros hijosdalgo de esta villa, que a sido visto y reconocido por su merzed para que conste la mayor justificación de la pretensión de dichas partes en su filiación y nobleza, en cuia posesión lo an estado y se allan en esta villa. Digo que aprobando y confirmando en quanto puede i a lugar por derecho dicha ynformación, mandava y mandó se dé a estas partes los treslados [*sic*] que pidieren, en pública forma y maneran que agan fee, pagando los justos derechos para que usen del suyo dónde y para los efectos que les combenga, que a todo interpone su autoridad y decreto judicial para su maior validación, y por este su auto así lo mandó y firmó su merzed, de que doy fee,

[*Firmado*] Ignacio Joseph de Velunza.

Ante mí, Franzisco Antonio de Vellojin”.

1.13) MADRID, 28.9.1727, INSCRIPCIÓN EN LA CONGREGACIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE VALVANERA¹⁶

“Sr. Don Francisco Zorrilla y Luna, natural de la villa de Aro, se sentó por congregante y juró en 28 de septiembre de 1727 y lo firmó, vive en la calle del Amor de Dios.

Dio 15 reales señor thessorero.

[*Firmado*] Francisco de Zorrilla

Murió”.

1.14) MADRID, 4.4.1731, TESTIMONIOS DE FRANCISCO ZORRILLA Y MANUELA TAGLE EN EL EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE FRANCISCO ARANCIVIA¹⁷

“Información: En la villa de Madrid, a quatro de abril año de mil setezientos y treintta y uno, de presentación de los contrayentes, y para información de sus libertades, yo el notario recibí juramento por Dios y una señal de cruz en forma, del que dijo llamarse don Francisco Zorrilla, ser del arte de la pintura y vivir en la calle del Amor de Dios, casas de don Juan Ricalde y, haviendo jurado, prometió decir verdad y, preguntado, dijo que en esta Cortte conoze de vista, tratto y comunicazón de diez años a esta parte a don Francisco Arancivia y doña Andrea Ignacia de Arredondo, contrayentes que le presentan, y al susodicho le conoció casado y hazer vida maridable con doña María Marqués asta que habrá como zinco meses falleció la susodicha, y el que declara la bio muerta naturalmente y save está enterrada en la iglesia parrochial de San Martín desta villa, y no save después que embiudó se haia buuelto a casar ni que uno ni otro lo sean, ni que para ello tengan dada palabra a persona alguna, echo votto de guardar castidad ni

¹⁶ A.P.SG.: *Libro de las limosnas que ofrecen y entregan los congregantes de la congregación de Nuestra Señora de Valvanera, sita en el monasterio de San Martín de Madrid, s/f.*

¹⁷ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3823, 76.

religión, parentesco ni impedimento que les embarace casarse, antes vien save y le consta quiere y desean efectuar este matrimonio con toda brevedad y secreto, en atención a el poco tiempo que dicho contrayente embiudó y la nota y escándalo que se puede ocasionar de hazerse público, como el que si llega a entenderle doña Josepha Adam, ama del zitado contrayente, quien le mantiene y alimenta, no se le ofrece duda a el testigo le despedirá por no benir en él ni tampoco bienen los parientes de la contrayente, los que si llegan a entenderle pondrán los medios posibles para desbaratarle, además de ponerle a mal con algunos compañeros del contrayente por ser éste procurador de los reales Consejos, y de no efectuarse este matrimonio se les seguirá graves perjuicios, los que zesarán y será mui del agrado de Dios el que el señor vicario les dispense las tres amonestaciones que dispone el santo concilio; y todo lo save y le consta por la estrecha amistad que tiene con dichos contrayentes y así es la verdad, so cargo del juramento que fecho tiene, en que se afirmó y lo firmó, y que es de edad de cinquenta años.

[Firmado] Francisco de Zorrilla
Ante mí, Diego Ruiz Montaña.

Testigo: En la villa de Madrid, dicho día de dicha presentación y para la mesma información, yo el notario recibí juramento por Dios y una señal de cruz en forma, de la que dijo llamarse doña Manuela Tagle, ser muger del testigo antezedente y, haviendo jurado, prometió decir verdad y, preguntada, dijo que en esta Corte conoze de vista, trato y comunicazi3n de diez y ocho años a esta parte a don Francisco Arancivia y doña Andrea Ignacia de Arredondo, contrayentes que la presentan, y a el referido lo conoció casado y hazer vida maridable con María Marqués, (como lo pretend) [*las palabras entre paréntesis están tachadas*] asta que habrá que como zinco meses falleció la susodicha y la que depone la bio muerta naturalmente y save está enterrada en la iglesia parrochial de San Martín desta villa, y que después que embiudó no se ha buuelto a casar ni que uno ni otro lo sean, ni que para ello tengan dada palabra a persona alguna, echo votto de guardar castidad ni religión, parentesco ni impedimento que les embarace casarse, el que si ttubieran le parece a la testigo no dejara de saverlo mediante la estrecha amistad que tiene con dichos contrayentes; y porque save que los parientes de la contrayente no bienen en este matrimonio y si lo saven pondrán los medios posibles para desbaratarle, como también si lo save doña Josepha Adán, ama del contrayente y a quien está sirviendo y por esta ocasión le mantiene y alimenta y si esto les falta no podrá mantener las cargas del matrimonio, aunque es procurador de los reales Consejos, y para ebitar los daños y perjuicios que se dejan ocasionar combendrá que el señor vicario les dispense las amonestaciones; y todo es la verdad, so cargo del juramento que fecho tiene, en que se afirmó y no firmó, y que es de edad de cinquenta años.

Ante mí, Diego Ruiz Montaña”

“Dellos: Don Francisco de Zorrilla, del arte de la pintura, calle del Amor de Dios, casas de Juan Ricalde, 50 años; a ella, de 10 años por asistir en su casa y a él de 18¹⁸ años por paisanos, y sabe las causas.

Dellos: Doña Manuela Tagle, muger del testigo antezedente, 50 años, lo mismo”.

¹⁸ El segundo número es ilegible por un borrón. Se supone que es 18 en base a las declaraciones de ambos.

1.15) MADRID, 17.8.1733: PODER A PROCURADORES¹⁹

"En la villa de Madrid, â diez y siete días del mes de agosto, año de mill setezientos y treinta y tres, ante mí el escrivano y testigos parezió don Francisco Zorrilla, vezino de ella, y otorgó que daba y dió todo su poder cumplido, el que por derecho se requiere y es nezesario a Mathías Phelipe Román, Gabriel Pedrero y Joseph Zedrón, procuradores de los reales Consejos, Isidro Rubio, Juan Facundo Domínguez y Simón Casado, que lo son del número de esta villa, y a cada uno ynsolidum general, para que le defiendan en todos sus pleitos, causas y negocios, civiles y criminales, eclesiásticos y seculares, que de presente tenga pendientes y en adelante se le ofrezieren, con qualesquier personas particulares y comunidades del estado, dignidad o preeminenzias que sean, demandando ô defendiendo, en cuiu razón parezcan ante su Majestad (que Dios guarde), señores de sus reales Consejos y demás tribunales, jueces y justicias, superiores e ynferiores, de ambos fueros competentes; y pongan demandas, presenten pedimentos, hagan requirimientos, zitaciones, protexas; pidan execuciones, prisiones, apremios, embargos, desembargos, bentas y remates de bienes; tomen su posesión y amparo; pidan y renunzien términos; presenten testigos, escriptos, escripturas, papeles y probanzas; oigan autos y sentenzias, ynterlocutorios y difinitibas; consientan las en favor y de las en contrario apelen y supliquen y las sigan en todas instancias hasta su fenezimiento; pidan costas, las juren y cobren; hagan recusaciones y se aparten si combiniere; ganen reales probisiones, sobrecartas, mandamientos, zensuras y otros despachos, haziendo se lleben a debido efecto y cumplimiento de justicia y, finalmente, executen todos los demás actos, autos y dilixenzias que judiciales y extrajudiziales se requieran, que para ello y lo inzidente y dependiente, les otorgó el poder nezesario sin limitación alguna y con libre, franca y general administración, relebación y obligazón en bastante forma de derecho, en cuio testimonio así lo otorgó y firmó, â quien yo el escribano doy fe conozco, siendo testigos don Alphonso Prieto, Antonio Pico y Francisco Alvarez, residentes en esta corte.

[Firmado] Francisco Zorrilla.

Ante mí, Manuel Belinchón.

[Al margen]: Dí traslado día de su otorgamiento en papel del sello tercero, doy fee".

1.16) HARO, 2.6.1747: PARTIDA DE DEFUNCION²⁰

"Francisco de Zorrilla: Murió en dos de junio de mill setecientos y quarenta y siete, abintestatur [sic]. Se enterró en la parroquia de seis ducados".

II) DOCUMENTACIÓN FAMILIAR

- 1) 7.1.1644: partida de bautismo de Diego Zorrilla Ugarte
- 2) 1.10.1649: partida de bautismo de Ana de Luna y Urbina
- 3) 8.3.1671: partida de matrimonio de Diego Zorrilla y Ana de Luna
- 4) 19.3.1672: partida de bautismo de José Zorrilla y Luna

¹⁹ A.H.P.: Protocolo 16441 (Manuel Antonio Belinchón), 44-44v.

²⁰ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 286v.

- 5) 19.3.1674: partida de bautismo de Diego Zorrilla y Luna
- 6) 15.1.1677: partida de bautismo de Antonia Zorrilla y Luna
- 7) 23.4.1679: partida de bautismo de Manuela Tagle Terán
- 8) 17.7.1679: partida de defunción de Diego Zorrilla Ugarte
- 9) 28.6.1687: capitulaciones matrimoniales entre Juan Mendoza y Ana de Luna
- 10) 13.7.1687: partida de matrimonio de Juan Mendoza y Ana de Luna
- 11) 17.9.1688: partida de bautismo de Nicolás Mendoza y Luna
- 12) 21.9.1692: partida de bautismo de María Josefa Mendoza y Luna
- 13) 1701-1705: partición de bienes de Francisco Luna
- 14) 13.9.1708: testamento de Juan Mendoza
- 15) 22.2.1722: partida de bautismo de Eugenio Pérez Puche
- 16) 19.12.1733: testimonio de Manuela Tagle en el expediente matrimonial de Francisca Pérez Puche
- 17) 23.3.1737: partida de bautismo de Joaquín José Pujol Urrieta
- 18) 27.10.1738: testimonio de Manuela Tagle en los autos contra el pintor Francisco Meléndez
- 19) 22.9.1744: partida de defunción de Diego Zorrilla y Luna
- 20) 3.12.1746: capitulaciones matrimoniales entre Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez
- 21) 11.12.1746: partida de matrimonio de Juan Antonio Zorrilla e Isabel Rodríguez
- 22) 20.3.1748: escritura de convenio entre Manuel Martínez Barranco y Manuela Tagle
- 23) 6.5.1748: partida de defunción de Manuela Tagle Terán
- 24) 8.11.1750: escritura de convenio entre Manuel Martínez Barranco y Juan Antonio Zorrilla
- 25) 22.11.1752: Registro en el catastro del marqués de la Ensenada de Juan Antonio Zorrilla

2.1) **HARO, 7.1.1644: PARTIDA DE BAUTISMO DE DIEGO ZORRILLA UGARTE**²¹

"En siete de enero deste año de mil y seiscientos cuarenta y cuatro, yo el licenciado Pedro de Mena, cura de esta iglesia de Haro bauticé a Diego, hijo legítimo de Andrés Zorrilla y María de Ugarte, vecinos de la villa; fueron abuelos paternos Juan Zorrilla y María Núñez, vecinos del lugar de Miñón y maternos Diego de Ugarte e Isabel de Oya, vecinos de esta villa; fue su padrino el vicario general Bartolomé de Vitoriano".

2.2) **HARO, 1.10.1649: PARTIDA DE BAUTISMO DE ANA DE LUNA Y URBINA**²²

"En primero de octubre de mill y seiscientos y quarenta y nueve años, yo el licenciado Pedro de Mena, cura y beneficiado en las yglesias de esta villa de Haro, bapticé a Ana, hija legítima de Francisco de Luna y Ana de Urbina, vezinos de esta villa de Haro; fueron sus abuelos paternos Juan de Luna y María de Urbina y maternos Francisco de Urbina y Ana de Larrea, vezinos del lugar de Pricano [*sic*] en el valle de Cuartango; fue su padrino Andrés de Quintanilla, clérigo presbítero, y lo firmo junto con dicho padrino. Fecho en la dicha villa ut supra".

²¹ A.P.H.: *Libro de bautismos 1642-1656*, 40.

²² Ibidem, 160v.

2.3) HARO, 8.3.1671: PARTIDA DE MATRIMONIO DE DIEGO ZORRILLA Y ANA DE LUNA²³

"En ocho de marzo de mill y seiscientos y setenta y uno, yo el doctor Zárate, cura y beneficiado en las yglesias desta villa de Aro, me allé presente al matrimonio que contrajeron Diego de Zorrilla y Ana de Luna, vecinos desta villa, abiendo precedido todo lo dispuesto por el santísimo concilio. Francisco de Luna, Pedro de Salazar y Juan de Salinas, sacristán y lo firmo".

2.4) HARO, 19.3.1672: PARTIDA DE BAUTISMO DE JOSÉ ZORRILLA Y LUNA²⁴

"En la villa de Haro, a diez y nueve días de el mes de março de mil y seis cientos y setenta y dos, yo el dotor Francisco de Zárate vaptizé a Joseph, yjo lejítimo de Diego de Zorrilla y Ana Martínez de Luna, vezinos desta villa; fueron avuelos paternos Andrés de Zorrilla y María de Ugarte, y maternos Francisco Ortiz de Luna y Ana Martínez de Urbina, todos vezinos desta villa; fue su padrino el licenciado Andrés Sanz de Quintanilla presbítero, y lo firmo con dicho padrino ut supra".

2.5) HARO, 19.3.1674: PARTIDA DE BAUTISMO DE DIEGO ZORRILLA Y LUNA²⁵

"En la villa de Haro, a diez y nueve días de el mes de marzo de mill y seisçientos y settenta y quatro años, yo el doctor don Francisco Ortiz de Zárate, cura y beneficiado en la yglesia de esta villa, baptizé a Diego, hixo legítimo de Diego de Zorrilla y de Ana Martínez de Luna, vezinos de esta villa; fueron abuelos paternos Andrés de Zorrilla y María de Hugarte, y maternos Francisco de Luna y Ana de Urbina, todos vecinos de esta dicha villa de Haro; fue su padrino don Juan de Rivamartín, vecino y regidor de el estado de los caballeros hixos de algo de esta villa, y lo firmo con dicho padrino; fecha ut supra".

2.6) HARO, 15.1.1677: PARTIDA DE BAUTISMO DE ANTONIA ZORRILLA Y LUNA²⁶

"En la villa de Haro, a quinze días de el mes de henero del año de mil y seyzientos y setenta y siete, yo el licenciado Andrés Sáenz de Quintanilla, clérigo presbítero y natural de esta villa, con liziencia de los señores curas, vaptizé a Antonia, yja lejítima de Diego de Zorrilla y Ana Martínez de Luna, vezinos de esta villa; fueron abuelos paternos Andrés de Zorrilla y María de Ugarte y abuelos maternos Francisco Martínez de Luna y Ana de Urbina, todos vezinos desta villa. Fue su padrino el licenciado Diego de Medina, presbítero y natural de esta villa, y lo firmé con el dicho padrino, fecho ut supra".

²³ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1667-1716*, 13v.

²⁴ A.P.H.: *Libro de bautismos 1656-1678*, 235v.

²⁵ Ibidem, 269v.

²⁶ Ibidem, 319v.

2.7) NESTAR, 23.4.1679: PARTIDA DE BAUTISMO DE MANUELA TAGLE²⁷

"En beytrés [*sic*] días del mes de abril de mill seiscientos y setenta y nueve años, yo el licenciado Juan de Terán, cura y beneficiado de la villa de Nestar, bapticé, pusse óleo y chrisma a Manuela de Tagle, hixa lexítima de don Juan de Tagle y doña Alfonsa de Terán; fueron sus padrinos Juan de Terán, estudiante, y Ysabel Muñoz, estantes en dicha villa; testigos Mathías de Mediavilla y Pedro del Olmo y les adbertí el parentesco de la cognación espiritual y la obligación de enseñar la doctrina christiana, y lo firmaron los que supieron ut supra".

2.8) HARO, 17.7.1679: PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE DIEGO ZORRILLA UGARTE²⁸

"El 17 de julio del año de mil seiscientos setenta y nueve murió Diego de Zorrilla con acompañamiento de cruz mayor. No hizo testamento y se enterró en Santo Tomás".

2.9) HARO, 28.6.1687: CAPITULACIONES MATRIMONIALES DE JUAN DE MENDOZA Y ANA DE LUNA²⁹

"En la villa de Haro, a veinte y ocho días del mes de junio de mil seiscientos y ochenta y siete años, ante mí el presente escribano y de los testigos avajo escritos, parezieron presentes de la una parte Juan de Mendoza, vecino desta villa, yjo lejítimo y de lejítimo matrimonio de Joseph de Mendoza y de Juana de Olmos, vecinos que fueron de la villa de Rodezno; y de la otra Ana de Luna, yja lexítima de Francisco de Luna y Ana de Urbina, vecinos desta dicha villa de Haro; y dijeron que entre los dos y por medio de personas principales, tienen tratado en que se an de casar y velar in fazie eclesia, aviendo precedido las maniciones [*sic*] que el santo concilio de Trento dispone y la santa madre yglesia de Roma manda, el dicho Juan de Mendoza con la dicha Ana de Luna; y para que tenga cumplido efecto, los suso dichos se dieron sus manos, derechos, fees y palabras de casarsen y velarsen en presencia de mí el escribano y de los testigos desta escritura, de que me piden lo diese por fee y yo el escribano la doy de que a mi presencia y de los testigos desta escritura los dichos Juan de Mendoza y Ana de Luna se dieron sus manos, derechos, fees y palabras de casarsen y velarsen, aviendo precedido dichas maniciones; y por lo que a cada uno de ellos toca se obligaron de traer a el matrimonio los vienes que cada uno tienen y porque anbas las partes cunplirán con el tenor desta escritura, y con lo que por ella van obligados, para que nos lo agan guardar, cunplir y ejecutar, para ello dieron su poder cunplido a las justicias y juezes de su magestad, para que a lo que dicho es les conpetan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron todas y qualesquier leyes, fueros y derechos que en su favor sean o puedan ser, la otorgaron así con las fuerzas que se requieren, siendo testigos Jerónimo Sáenz, vecino desta villa, Juan de Verberana y Manuel García, estantes en ella, y los

²⁷ A.D.Pa.: Nestar, *libro de bautismos 1571-1689*, 20v-21.

²⁸ A.P.H.: *Libro de difuntos 1619-1700*, 107.

²⁹ A.H.P.Lo.: Protocolo 3842 (Pedro Gayangos), 88-88v.

otorgantes que yo, el escribano, doy fee conozco, dixeron no saver firmar y a su ruego lo firmó uno de los testigos.

[Firmado] Gerónimo Saiz.

Ante mí, Pedro de Gayangos.

Derechos, dos reales".

2.10) HARO, 13.7.1687: PARTIDA DE MATRIMONIO DE JUAN MENDOZA Y ANA DE LUNA³⁰

"Juan de Mendoza y Ana de Luna. Velados en 2 de marzo de 1688. En trece de julio de el sobre dicho año [1687], yo el cura Agustín de Palacios me hallé presente al matrimonio que contrajeron por palabras de presente Juan de Mendoza, natural de la villa de Rodezno y Ana de Luna, natural de esta villa de Haro, habiendo precedido lo dispuesto por el sancto concilio de Trento y no resultando impedimento alguno. Fueron testigos Joseph de Alcázar, Francisco Ruiz de Aguirre y Juan de Berberana, todos vecinos de esta dicha villa y por la verdad lo firmo, fecha ut supra".

2.11) HARO, 17.9.1688: PARTIDA DE BAUTISMO DE NICOLÁS MENDOZA Y LUNA³¹

"En diez y siete de septiembre de seiscientos ochenta y ocho, yo el licenciado Joseph de Oncea, con lizenia de el señor cura Palacios, bapticé a Nicolás, hijo lexítimo de Joan de Mendoza y de Ana de Luna, vecinos de esta villa, fueron sus abuelos paternos Joseph de Mendoza y Joanna de Olmos, vecinos de la villa de Rodezno y maternos Francisco de Luna y Ana de Urbina, vecinos de esta villa. Fue su padrino el licenciado don Joseph García, presbítero y vecino de esta dicha villa y lo firmo con dicho padrino, fecha ut supra".

2.12) HARO, 21.9.1692 : PARTIDA DE BAUTISMO DE Mª JOSEFA MENDOZA Y LUNA³²

"Dicho día, mes y año [21 de septiembre de 1692] yo, el dicho cura, baptizé a María Josepha, yxa lexítima de Joan de Mendoza y de Ana de Luna mis filigreses, fueron sus abuelos paternos Joseph Mendoza y Joana de Olmos, vecinos de la villa de Rodezno y maternos Francisco de Luna y Ana de Urbina, vecinos de esta villa de Haro. Fue su padrino Joan de Salaverri, vecino asimisismo [sic] de esta villa de Haro y lo firmo con dicho padrino".

³⁰ A.P.H.: *Libro de matrimonios* 1667-1716, 94v.

³¹ A.P.H.: *Libro de bautismos* 1678-1703, 171.

³² Ibidem, 241v.

2.13) HARO, 1701-1705: PARTICIÓN DE BIENES DE FRANCISCO DE LUNA³³

Septiembre de 1701: El expediente se inicia a instancias de Diego de Zorrilla, en su nombre y en el de sus hermanos José y Francisco, hijos de Ana de Luna, difunta, como herederos de Francisco de Luna y Ana Ortiz Urbina, sus abuelos, contra Lucas de Quintanilla, marido de Ana María de Luna (hija de un segundo matrimonio) quien, al parecer, se había apoderado de los bienes del difunto. Solicita se nombre contador, tasador y partidor de los bienes. Firmado por Lucas de Santerbás (1-2v).

Abril de 1702: Diego, José y Francisco Zorrilla reiteran su petición (el primero dice ser vecino de Haro, mientras que para sus hermanos se emplea el término natural), firmada por Santebás y nombran contador a José de Alcázar (3-3v).

Mayo de 1702: Diego, José y Francisco Zorrilla solicitan la escritura matrimonial de Lucas de Quintanilla y Ana María de Luna. Firmado por Lucas de Santerbás (4-4v).

Copia de la citada escritura (5-6v).

26.2.1704: poder de Diego de Zorrilla a Matías de la Cámara, procurador de causas, para que le represente en el pleito contra Lucas de Quintanilla (7-8).

Marzo de 1704: Matías de la Cámara, "en nombre de Diego de Zorrilla y demás consortes, hijos y herederos que son y quedaron de Ana de Luna, ya difunta" insta al contador a que empiece la cuenta. José de Alcázar pide ser sustituido, debido a su "poca salud y muchos años" (9-9v).

Abril de 1704: ante la renuncia de José del Alcázar, se nombra contador a Nicolás Francisco del Bozo (10-10v).

Abril de 1704 (11-11v):

"Francisco de Zorrilla, natural desta villa, en el pleito sobre la quenta, partición y división de los bienes y hazienda que quedaron por fin y muerte de mis abuelos y está pedida a Lucas de Quintanilla, como más aia lugar: Digo que a llegado a mi notizia que Diego de Zorrilla mi hermano y dicho Lucas de Quintanilla tienen nombrado por contador para rezivir la referida quenta a Nicolás Francisco de Bozo, vezino desta villa, y por lo que a mí toca desde luego nombro por tal contador [*entre renglones*: tasador y divisor] al suso dicho y en su remedio:

A V.md. pido y suplico se sirva de mandar se le notifique al dicho Nicolás Francisco de Bozo acepte y jure para que entre en la referida quenta con brevedad, y me señale y a todos los interesados día, ora y paraje en que se a de rezivir y que la fenezca y acave sin levantar mano, pues es de justizia que pido, juro lo necesario y para ello, etc.

[*Firmado*] Francisco de Çorrilla.

Auto. Por presentada, ase por nombrado por esta parte para la quentta, partición que menziona, a Nicolás Francisco de Bozo, procurador de causas del número desta villa, ágasele saver este nombramiento y los demás en él echo por las partes desta causa para que lo azepte y cumpla con la obligación de su ofizio, lo proveó, firmó y mandó el señor Don Diego Remón de la Vega, alcalde hordinario en esta villa de Haro y su jurisdición.

En ella, a doze de abril año de mill setezientos y quatro.

[*Firmado*] Ante mí, Miguel de Frías.

Diligencia: En la dicha villa de Haro, dicho día doze de abril del dicho año, yo el escribano hize saver el nombramiento de contador desta otra parte y los demás en esta

³³ A.H.P.Lo.: J/778/5. El expediente se compone de 65 folios. Unicamente hemos transcrito aquellas partes que tienen relación directa con nuestro pintor.

causa echos a Nicolás Francisco de Bozo, quien dixo lo acepta y está presto a cumplir con lo que es obligado, de que doy fee.

[Firmado] Frías³⁴.

Junio de 1704: Matías de la Cámara solicita se notifique a Isidro de Herrera (marido de Antonia de Luna) y a Francisco de Luna que acepten o repudien su herencia. El primero la acepta y el segundo renuncia (12-13v).

Enero de 1705: petición de Lucas de Quintanilla para que Diego Zorrilla presente la escritura matrimonial de Diego Zorrilla y Ana de Luna (14-16v).

Marzo de 1705: notificaciones varias. Se nombra a Francisco Zorrilla administrador de las viñas³⁵ (17-18v).

Marzo de 1705: poder de Lucas de Quintanilla a procuradores (19-19v).

Marzo de 1705: Lucas de Quintanilla reitera la petición aludida en el folio 14 (20-20v).

Marzo de 1705: Matías de la Cámara afirma no localizar dicha escritura y pide se tome cuenta a Francisco Zorrilla de la administración de los bienes que tuvo a su cargo (21-21v).

Abril de 1705: diligencias sobre la escritura perdida (22-22v)

Febrero de 1697: poder de María de Luna, tía de los hermanos Zorrilla, a favor de Manuel de Baños y Diego Zorrilla, cediendo a este último su parte de la herencia (23-26).

Copia del testamento de Francisco de Luna (27-30v).

Agosto de 1704: cuenta, partición y división de los bienes de Francisco de Luna (31-31v).

Septiembre de 1704: pleito sobre el estado de la administración de las viñas (32-32v).

Octubre de 1704: Matías de la Cámara reclama la renta de las viñas (33).

Octubre de 1704: nombramiento de Francisco Zorrilla como administrador de dichas rentas³⁶ (33v-34v).

Recibos varios (35-36).

Enero de 1705: cuenta dada por Lucas de Quintanilla (37-38v).

Febrero de 1705: cuerpo y monto de bienes de Francisco de Luna (39-40v).

Marzo de 1705: cuerpo de deudas de la herencia (41-42).

Marzo de 1705: hijuela de Lucas de Quintanilla (42v-44).

Marzo de 1705: hijuela de Diego de Zorrilla (de la parte cedida por su tía María de Luna) (44-45v).

45v-46v: "Hijuela de los herederos de Ana de Luna

En la villa de Haro, a onze días del mes de marzo de mil setezientos y cinco años, por testimonio de mí el escribano Nicolás Francisco de Vozo, contador, tasador y partidador nombrado por Lucas de Quintanilla como conjunto de Ana María de Luna, su mujer, por Isidro de Herrera, como conjunto de Antonia de Luna; por Diego de Zorrilla como zesionario y donattario de la lexítima y porción que le pudiera tocar en esta erencia a María de Luna, su tía, en virtud de la que a su favor otorgó por testimonio del presentte escribano que está en los autos y por lo que le toca y a sus ermanos y erederos, en rrepresenttazón de Ana de Luna su madre que fue, ya difunta, todos vezinos desta villa,

³⁴ Ibidem, 11-11v.

³⁵ Es una coincidencia de nombres. En todos los documentos que hacen alusión a esta persona, se indica que no los firma "por no saber", por lo que no hacen alusión al pintor, sino a cualquiera de las otras dos personas que vivían en esta fecha en Haro.

³⁶ Ibidem.

como erederos e ynterados en estas partiziones a los bienes de Francisco de Luna, difunto, su padre, abuelo y suegro rrespective de los susodichos, sin ynterbención de Francisco de Luna, vecino della por aver rrepudiado las lexítimas y demás que le pudiera corresponder como a nieto del susodicho y por aver muerto donzella y abintestatto Gerónima de Luna, su ermana y ambos hijos de Joseph de Luna; paso a hacer las dichas partiziones entre los quattro erederos y para ello se adbiertte que el cuerpo y monttón de los bienes por divisos ymportta quattro mill seiscientos y ochentta y seis reales y veintte y quattro maravedís y dellos se vajan mil trecientos y ochentta y seis reales del prinzipal del censo que deve a la capellanía que goza don Manuel de Zorrilla, y zientto y cinquentta rreales de los dos zelemine y medio de trigo que paga perpettuos a esta villa en cada un año, de cuias deudas comunes está echo pago aparte, y asimismo se vaxan para sacar las mejoras de tercio y quinto que a favor de la dicha Ana María de Luna hizo por su testamento dicho su padre, cientto y sesentta y ocho reales en que están tasadas las alajas que a traído a colazió por la manda propter nupcias que ttambién la hizo como resulta de la escritura mattrimonial y ochozientos y zinquenta y siete reales y diez y nueve maravedís que a resultado de alcance contra dicho Lucas de Quintanilla en la quenta que se le a rezivido de las renttas que an produzido dichos bienes desde la muertte de dicho Francisco de Luna y quedan en líquido dos mill cientto y veintte y cinco reales y cinco maravedís, de los quales toca al quinto quattrozientos y veintte y cinco reales y un maravedí, y al ttercio quinientos y sesentta y seis reales y veintte y quattrro maravedís y rresttan con esta deduziún mill cientto y treintta y tres rreales y quinze maravedís, y a ellos se añaden las dos partidas del ymportte de dichas alajas y alcance de dicha quenta que, sumadas, ynporttan para partir entre los quattro erederos dos mill cientto y cinquentta y nueve reales y toca a cada uno a quinientos y treintta y nueve reales y veintte y cinco maravedís, cuiá cantidad se le paga a dicho Diego de Zorrilla y a sus ermanos y se les hace hijuela de los bienes siguientes:

Lieco en los turcos: lo primero con cientto y settenta y ocho rreales y doze maravedís, en un lieco en el término de los turcos surco de don Gerónimo de Aguiniga, vecino desta villa, y es de una fanega y quarentta varas, medido con marco rreal a rrazón de tres mill varas la fanega, tasada a diez y seis ducados, importta dicha cantidad que está a número octavo: 178,12.

Parte en la viña del Olmo: Y con quattrozientos y treze reales y diez maravedís en los novezientos y zinquenta y tres reales y un maravedí que ymportta la viña del ttérmino de los turcos que llaman del Olmo que es asurco de Domingo de Olavide y de un vezino de Casalarreina que es seis obreros. Y cientto y ochentta zepas vivas y cientto y noventa y una muerttas que, reduzidas a vivas tres por una como es costumbre en esta villa, aze de pago siete obreros y quarentta y quattro zepas, tasado cada uno a doze ducados que la demás cantidad le ba aplicada a dicho Diego de Zorrilla como tal zesonario y se le da como le tocara por señalamiento, que dicha viña está a número tercero del montón: 413.

Importta este pago quinientos y noventa y un reales y veinteydós maravedís, y lleva de más esta hijuela cinquenta y un rreales y treintta y un maravedís y dellos dará sattsfaziún al pliego de deudas seis reales y siete maravedís que se le restan dever. Y los quarentta y cinco reales y veintte y quattro maravedís restantes a la ijuela y lexítima de Ysidro de Herrera y su mujer y se le dan libres de dos zensos que tiene esta hazienda por ir a cargo por suerte de Diego de Zorrilla, con obligación de redimir el que se deve a la capellanía de don Manuel de Zorrilla dentro de nueve años y en el ynterín pagar la perpetuidad y réditos y sacar vajas y a salbo ymdemnizar a los demás hermanos y

conque pague por esta yxuela al contador y escribano diez y seis reales de vellón, y lo firmó de que doy fee:

[Firmado] Nicolás Francisco del Bozo
Ante mí, Pedro de Gayangos".

Marzo de 1705: hijuela de Isidro de Herrera, como conjunto de Antonia de Luna (47-48).

Recibos varios (49).

Abril de 1705: cuenta que se recibe del depósito a cargo de Francisco Zorrilla (no la firma "por no saber") (50-52v).

Mayo de 1705: Lucas de Quintanilla no acepta las citadas particiones, por no ser justas (52bis-v).

Mayo de 1705: Isidro de Herrera solicita la conformidad de las cuentas, al considerar superflua la petición de Lucas de Quintanilla (53v).

Mayo de 1705: resolución de Miguel de Olavide, alcalde de Haro (54-54v).

Mayo de 1705: Matías de la Cámara pide la ejecución de la resolución (55-55v).

Mayo de 1705: Lucas de Quintanilla insiste en su petición y pide aclaración de las cuentas (56-58v).

Junio de 1705: aclaración de las cuentas por Matías de la Cámara (59-60v).

Junio a diciembre de 1705: apelaciones varias (61-65).

No consta en el expediente la resolución final del litigio.

2.14) HARO, 13.9.1708: TESTAMENTO DE JUAN MENDOZA³⁷

"In Dey nomine, amén. Sepan quantos esta pública escritura de testamento y última y postrimera voluntad vieren como yo, Juan de Mendoza, vezino de esta villa, estando como estoy enfermo en cama de enfermedad corporal que la divina Magestad a sido servido de me dar, pero sano de mi juicio y entendimiento natural, y temiéndome de la muerte que es cosa cierta a todas criaturas vivientes, deseando poner mi alma en carrera de salvación, creyendo como fiel y verdaderamente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en todo lo demás que contiene y confiesa la santa madre iglessia cathólica, apostólica, romana, en cuya fee y creencia protesto vibir y morir, tomando como tomo por mi interzesora y avogada a la Virgen Santísima de la Vega, Madre de Dios, Señora y ama mía y al glorioso san José y a los demás santos y santas de la corte del zielo y a señor san Juan, santo de mi nombre para que interzedan con su Magestad Santísima me perdone mis pecados quando de este mundo baya, otorgo que ago y ordeno este mi testamento en la forma y manera siguiente:

Lo primero, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió con su preziosa sangre y el cuerpo a la tierra donde fue formado.

Iten, es mi voluntad que quando la del Altísimo fuere de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea enbuelto en el ávito de nuestro padre san Francisco que, desde luego, le pido para ganar las yndulgencias que tiene concedidas y sus derechos se paguen de mis bienes.

³⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 3986 (Francisco Antonio Vellojin), 16-17v.

Iten, es mi voluntad que quando la de Nuestro Señor Jesucristo fuese servido llebarme de esta vida, mi cuerpo sea enterrado en el convento de nuestro padre san Agustín, extramuros de esta villa, quien me haga entierro de seis ducados y se avierte que si no hubiese ávito de nuestro padre san Francisco o no pareziere, es mi voluntad sea con el de nuestro padre san Agustín, que también pido y que dé de limosnas dichos quatro ducados.

Iten, declaro me está debiendo doña Isabel de Ullauri, vezina que fue desta villa y estante al presente en la de Mondragón, pasados de doscientos reales, prozedidos de más de setezientos morgones que eché en sus heredades por mi persona y otras a mi costa concertados cada uno de dichos morgones a ocho maravedís, los quales quiero se cobren por mis herederos [*añadido*: y tengo zinco moriscas viejas].

Iten, declaro mestá debiendo don Vizente de Meceta, vecino de esta villa, ocho reales de vellón prozedidos del trabajo que como beedor tube en hir a ber una biña que le habían mendemado [*sic*]³⁸ los quales quiero así bien cobren mis herederos.

Iten, declaro para descargo de mi conciencia que lo que entré al matrimonio con la muger que oy tengo, fue un cobertor azul de paño viexo, una sávana nueva que ésta la hizo camisas Diego de Zorrilla mi entenado, y un linzuelo viejo, una caldera de cobre vieja de cavida de un cántaro y se advierte que durante este matrimonio se le a echado un zerco y compuéstola de lo que nezesitava y también entré al dicho matrimonio una arca de pino pequeña viexa y así bien se adbierte que una mantilina nueva que tenía con el matrimonio antezedente y una joya que baldría un doblón con poca diferencia, una echura de un santo Christo de plata de los de Burgos, de peso de un rreal de a quatro y dos arcas de pino medianas, luego que murió Ana de Luna, mi muger que fue y madre de dicho Diego de Zorrilla, lo coxió el susso dicho y se lo llebó e hizo de ello lo que se le antojó, declárola así para descargo de mi conziencia y que en todo tiempo aya claridad para con los demás hermanos.

Iten, declaro he pagado durante este matrimonio a don Gerónimo de Aguiniga, vecino de esta villa, veinte y siete ducados y medio de vellón, de lo que constaré del recivo que tengo del susso dicho, que son prozedidos de la renta de una casa en el barrio del Portillo, que es en la que bibimos dicha Ana de Luna, mi muger que fue y yo, y los he pagado durante este matrimonio, declárola así para que conste.

Iten, declaro he pagado durante este dicho matrimonio el entierro que la muger que tube antes de ésta, que lo que ymportó y de todo ello tengo cartas de pago, declárola así para que en todo tiempo conste.

Iten, dexo y nombro por tutora y curadora de mis hixos y de la dicha mi muger, a Juliana Martínez, para que enrixa y gobierne a ellos y a la hazienda, poca o mucha que yo dexare, y pido y supplico a los señores juezes y justizias la relieven de fianzas por la mucha satisfación que tengo de que lo hará como buena madre y mirará por el aumento de dichos nuestros hijos, y que no entre justizia alguna para efecto de hazer ymbentario ni otra dilixencia porque así es mi voluntad.

Iten mando a las séptimas acostumbradas sus derechos con que las aparto de mis bienes.

³⁸ Suponemos que se trata de un error del escribano, queriendo quizá decir demediado.

Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dexo y nombro por mi cavezalero testamentario a la dicha Juliana Martínez, mi muger, a quien doy mi poder cumplido, el que se requiere en tal casso, para que se entre por mis bienes y los benda en pública almoneda, o fuera della y de ellos y su balor cumpla, execute y pague este dicho mi testamento y, cumplido y pagado, del remanente que quedara de todos ellos, dexo y nombro por mis únicos y unibersales herederos a Nicolás de Mendoza, mi hixo y de la dicha Ana de Luna, mi mujer que fue, y a Concepción, Bartolomé y Bernarda de Mendoza, así bien mis hijos y de la dicha Juliana Martínez, mi muger, para que los ayan y hereden cada uno lo que le tocare, según el matrimonio por iguales partes, con la bendición de Dios y la mía, y por éste revoco, anulo y doy por ninguno y de ningún efecto otro qualquier testamento o testamentos, cobdizilo o cobdizilos o poderes para testar que antes de éste aya echo y otorgado por escrito o de palabra, que ninguno quiero que balga ni haga fee en juizio ni fuera de él, salvo éste que al presente hago y otorgo, que quiero que balga por mi testamento y por mi cobdicio y por mi última y postrimera voluntad, con la forma que más aya lugar de derecho y por firme y bastante así lo otorgo según dicho es, ante el presente escribano de su magestad y testigos llamados y rogados, en la villa de Haro, a trece días del mes de septiembre de mill setecientos y ocho años, siéndolo Phelipe Sáez, Gregorio de la Puente, Joseph García y Joseph de Liquiñano, bezinos desta villa y el otorgante, a quien yo el escrivano doy fee conozco, estava en su sano juizio, a lo que parezió porque hablaba y respondía a lo que se le preguntava conzertadamente; no lo firmó porque dixo no saver, a su ruego lo firmó uno de dichos testigos.

[Firmado] A su ruego, Joseph de Liquiñano.

Ante mí, Francisco Antonio de Vellojin".

2.15) MADRID, 22.2.1722: PARTIDA DE BAUTISMO DE EUGENIO PÉREZ PUCHE³⁹

"En la iglesia parroquial de San Sebastián de esta villa de Madrid, en diez y seis días de febrero de mil setecientos y veinte y dos años, yo el licenciado don Diego Saiz, con licencia del señor cura de esta dicha iglesia, bapticé a Eugenio, que nació en onze de dicho mes y año, hijo de Juan Pérez, natural de San Román, arzobispado de Burgos y de Paula Puche, su mucher, natural de Cataluña que viven calle de San Simón. Fue su padrino doña Manuela Tagle y le advertí el parentesco spiritual y lo firmé.

[Al margen] capillo 2 reales".

2.16) MADRID, 19.12.1733, TESTIMONIO DE MANUELA TAGLE EN EL EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE FRANCISCA PÉREZ PUCHE⁴⁰

"Testigo: En la villa de Madrid, dicho día, mes y año de presentación de la contrayente [19.12.1733] y para la ynformación de su libertad, yo el notario recibí juramento por Dios y una señal de cruz en forma de derecho, de la que dijo llamarse Manuela Tagle, ser muger de Francisco Zorrilla y vivir en la calle del Amor de Dios, casas de administración la qual, habiendo jurado, prometió dezir verdad y, preguntado

³⁹ A.P.SS.: *Libro de bautismos 1719-1723*, 303.

⁴⁰ A.D.M.: Expedientes matrimoniales, Caja 3860, 59.

[sic] dixo que a Francisca Perez, contrayente que la presenta, la conoze en esta Corte de vista, trato y comunicaci3n, familiarmente toda su vida, con el motibo de haver vivido en pr3xima vezindad, y simpre la a ttenido y tiene por libre y soltera y no casada ni que que [sic] para ello tenga dada palabra a persona alguna, echo voto de guardar castidad ni religi3n, ni otro algun ynpedimento que la embaraze casarse y que todo es la verdad, so cargo del juramento que fecho tiene, en que se afirma y no firm3 porque dijo no saber, y que es de hedad de cinquenta a3os poco m3s o menos.

Antte m3 [no lo firma nadie]”.

[Hay hoja borrador de los testigos, donde dice] "De ella. Manuela Tagle (m) [¿mujer?] de Francisco Zorrilla, pintor, calle del Amor de Dios casas de Administraci3n, hedad 50 a3os, nf [¿no firma?] a ella siempre = y a 3l le conoci3 los dos a3os que estuvo en Madrid"

2.17) MADRID, 23.3.1737: PARTIDA DE BAUTISMO DE JOAQUÍN JOSÉ PUJOL URRÍETA⁴¹

“En la iglesia parroquial de San Sebastián de esta villa de Madrid, en veinte y tres días de marzo de mil setezientos y treinta y siete a3os, yo el licenciado don Pedro de Diego, theniente cura de esta dicha iglesia, baptiz3 a Joaquín Joseph, que naci3 en veinte de dicho mes y a3o, hijo de don Blas Pujol, natural de esta Corte y de doña Luisa Bernarda Urrieta del Valle, su legítima muger, natural de la ciudad de Oporto, reino de Portugal, que viven calle de la Caveza. Fue su padrino doña Manuela Tagle y le advertí el parentesco spiritual, y lo firm3.

[Firmado] don Pedro de Diego.

[Al margen] capillo dos reales”.

2.18) MADRID, 27.10.1738: DECLARACIÓN DE MANUELA TAGLE EN LOS AUTOS JUDICIALES CONTRA EL PINTOR FRANCISCO MELÉNDEZ⁴²

"Bureo, a3o de 1738. Copia aut3ntica de la causa fulminada por el se3or don Juan Mathías de Eguluz, del Consejo de su Majestad y alcalde de su real Casa y Corte, por ante Mattheo Prietto, escribano oficial de la Sala, sobre las eridas dadas a don Sim3n Amigo, contra don Francisco Meléndez, pintor de miniatura de su Magestad ..."

"Testigo doña Manuela Tagle,

En la dicha villa de Madrid, el referido día, mes y a3o [27 de octubre de 1738], de la dicha presentaci3n, y para la dicha provanza, yo el escribano del real Bureo, recibí juramento por Dios nuestro Se3or y a una se3al de cruz en forma de derecho, de doña Manuela Tagle, que así dijo llamarse y ser muger de don Francisco Zorrilla, del arte de la pintura, que bibe en la calle del Amor de Dios, casas que administran don Pedro y don Juan de Hugarte, la qual habiéndole echo como se requiere, prometió dezir verdad, y siendo preguntada al tenor de las preguntas del ynterrogario presentado, dijo lo siguiente,

⁴¹ A.P.SS.: *Libro de bautismos 1734-1737*, 359.

⁴² A.P.: Reinado Felipe V, legajo 128.

1ª. A la primera pregunta de dicho ynterrogatorio, dijo que de las partes que litigan, conoce a don Francisco Meléndez, por cuja parte es presentada, de más de diez y seis años a esta parte, con el motivo de concurrir el susodicho con otros del arte de la pintura, a la casa de la testigo a la Academia, y tiene noticia de esta causa y responde,

Xenerales: a las generales de la Ley que le fueron fechas, dijo que no le tocan, y que es de edad de cinquenta años, poco más o menos, y responde,

2ª y 3ª. A la segunda y tercera pregunta de dicho ynterrogatorio, dijo que el día diez y siete de septiembre próximo que fue miércoles, y en que se celebraba la fiesta de las llagas de san Francisco, passó la testigo a visitar a doña Gabriela de la Peña, muger de don Francisco Berdún, que vive enfrente en la misma calle, y se allaba parida en la cama, y como a ora de las oraciones, llegó a dicha casa doña Francisca de la Peña, hermana de la susodicha, acompañándola el dicho don Francisco Meléndez, que la tenía de huésped en su cassa, que hiba con capa y un bastón y en dicho tiempo también estaba en ella doña Francisca Coronel, madre de doña Gabriela y una hermana suia llamada doña Francisca⁴³, y el nominado don Francisco Berdún, donde todos permanecieron en combersación y algún rato jugando a los naipes, hasta las diez de la noche del citado día, que se fue dicha doña Francisca, acompañándola el referido don Francisco Meléndez, sin que a él le hubiese visto salir en todo el dicho tiempo con ningún pretesto, y responde,

4ª. A la quarta pregunta dijo que todo el tiempo que conoce al dicho don Francisco Meléndez le a experimentado por hombre muy quieto, de buena vida y costumbres, temeroso de Dios y de su justicia, y que nunca le a visto tratar ni acompañarse con jente que no sea muy decente y de las mismas calidades, ni que aia usado ni traído armas ofensibas ni defensibas, más que un espadín saliendo bestido de corte, y responde,

5ª. A la quinta pregunta dijo que todo lo que lleba dicho es público y notorio, pública boz y fama y la verdad, so cargo de su juramento en que se afirmó, ratificó y no lo firmó porque dijo no saber, de lo qual doi fee,

Antte mí, Agustín Martínez Noguerol".

2.19) HARO, 22.9.1744: PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE DIEGO ZORRILLA Y LUNA⁴⁴

"Diego Zorrilla: murió en 22 de dicho [*septiembre de 1744*]. Se enterró en Santo Tomás de 6 reales. No hizo testamento".

2.20) HARO, 3.12.1746: CAPITULACIONES MATRIMONIALES ENTRE JUAN ANTONIO ZORRILLA E ISABEL RODRÍGUEZ TERÁN⁴⁵

"En la villa de Haro, de tres días del mes de diciembre de mil settecientos y quarenta y seis años, ante mí el escribano y testigos ynfraescritos parecieron presentes de la una

⁴³ Es un error del expediente, la hermana que estaba en la casa era Josefa.

⁴⁴ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 277v.

⁴⁵ A.H.P.Lo.: Protocolo 4042 (Francisco Martínez Ontiveros), 116.

parte Juan Antonio de Zorrilla natural desta villa de Haro, yjo lexítimo y de lexítimo matrimonio de Diego de Zorrilla y de María Cruz Fernández de la Portilla, difuntos vecinos que fueron desta dicha villa; y de la otra Ysavel Rodríguez que así dijo llamarse y ser natural de lugar Cabría -jurisdicción de la villa de Aguilar de Campo- e ija lexítima de Francisco Rodríguez Cabanzón y de doña Lorenza de Terán Arattia, vezina que es y el suso dicho lo fue de dicho lugar; y dixerón que para el servicio de Dios Nuestro Señor y con su grazia, mediante la intervenzió de sus parientes y personas de confianza, tienen tratado y están conformes en casarse y velarse a lei y vendizió de nuestra santa madre yglesia, precediendo para ello la lettura de proclamas que dispone el santo conzilio de Trentto [*sic*] y no resultando de ellas ympedimento lexítimo, para lo qual se dieron sus manos, fees y palabras de mattrimonio muttua y recíprocamente en presencia de mí el escribano y de los testigos que avajo se expresarán, y se obligaron a contraerse, no resultando ympedimento lexítimo, y a pagar el que lo contrario hiziere los daños y costas que se causaren, y capitularon lo siguiente:

Lo primero, los dichos Juan Antonio de Zorrilla e Ysabel Rodríguez se obligan y prometen llevar a dicho matrimonio, luego que tenga efecto, todos y qualesquiera vienes, herenzias, obras pías, mandas y por otros qualesquiera derechos que les correspondan y puedan corresponder en cualquiera manera.

Lo segundo, el referido Juan Antonio de Zorrilla, atendiendo a las buenas partes y calidades que concurren en la referida Ysavel Rodríguez, y a ser donzella y virgen y en cavello, la manda y promete por vía de dotte, arras, prontter nunpcias [*sic*] y en aquella mejor forma que lugar aia en derecho cien ducados de vellón, los que se le asigna y señala así en los vienes que al presente tiene como en los que ganare y tubiere al tiempo de su fallezimiento, en quantto ubiere casamiento y le es permitido, y la da facultad para que elija para su pago los vienes que fuere su voluntad.

Todo lo qual se obligan con sus personas y vienes muebles y raíces, havidos y de por haver, a cumplir y executar y no decir contra ello en ningún tiempo, por ninguna causa ni razón que el derecho les permita y consienten no ser oídos en juicio ni fuera dél sobre su reclamazió y en pagar el que lo hiziere las costas y daños que se siguieren y causaren. Y para que a ello les competan y apremien dan su poder cumplido a las justicias de su majestad competentes y lo reciben por sentencia para en cosa juzgada y renuncian todas las leyes, fueros y derechos de su favor con la general en forma, y la referida Ysavel Rodríguez las del Belano [*sic*] y demás que son en favor de las mugeres, y juró la observanza desta escritura.

Y por firme así la otorgaron ante mí el escribano, siendo testigos Bernardo de Aomada vecino del lugar de la Riva de Valdelucio, don Francisco de Zorrilla y Simón López Cadinaños [*sic*], naturales y residentes en esta dicha villa, y los otorgantes, a quienes doy fee conozco; lo firmó el que supo y por la que no, un testigo de su ruego.

[Firmado] Juan Antonio Zorrilla.

Testigo Bernardo de Aomada.

[Escribano] Francisco Martínez Ontiveros.

[Al margen] Derechos 4 reales".

2.21) HARO, 11.12.1746: PARTIDA DE MATRIMONIO DE JUAN ANTONIO ZORRILLA E ISABEL RODRÍGUEZ TERÁN⁴⁶

"Juan Antonio Zorrilla y Isabel Rodríguez Cavanzone. Velados en 14 de junio de 1747. En la villa de Haro, a once de diciembre de mill setecientos y quarenta y seis, yo don Ambrosio de Jivaja, cura y beneficiado en sus yglesias, haviendo precedido examen de doctrina christiana, juramento de libertad y publicación de proclamas en esta villa, y constarme de la libertad de dicha Ysabel por certificación de don Miguel del Valle, cura del lugar de Cabría, arzobispado de Burgos, asistí a el matrimonio que celebraron Juan Antonio de Zorrilla, hijo legítimo de Diego de Zorrilla y María Fernández de Portillo, vecinos de esta villa de Haro y Ysabel Rodríguez Cavanzone, hija legítima de don Francisco Rodríguez Cavanzone y de doña Lorenza Terán y Arratia, vecinos de dicho lugar de Cabría, siendo testigos don Francisco de Zorrilla, Manuel Martínez Varranco, Agustín de Bustinze y otros, y lo firmo ut supra".

2.22) HARO, 20.3.1748: ESCRITURA DE AJUSTE ENTRE MANUELA TAGLE Y MANUEL MARTÍNEZ BARRANCO⁴⁷

"En la villa de Haro, a veinte días del mes de marzo de mil setezientos y quarenta y ocho años, ante mí el escribano y testigos que abajo se declararán, parecieron presentes de la una parte doña Manuela Tagle, viuda de don Francisco Zorrilla, vecino que fue y la susodicha lo es de ella, y de la otra Manuel Martínez Barranco, natural del lugar de Teriñe⁴⁸, jurisdicción de la villa de San Pedro Manrique, y mayor que confesó ser de veinte y cinco años, y dijeron que con el motivo de haber sido dicho Manuel mancebo del mencionado don Francisco Zorrilla, del oficio y arte de pintar que ejercía, y haber muerto el sobredicho sin dejar hijos ni descendientes y quedado la dicha doña Manuela de avanzada edad y sin disposición para trabajar ni poderse mantener sino que sea bendiendo algunas de las alajas y vienes muebles que tiene suyas propias y que le dejó el nombrado su marido, y atendiendo dicho Manuel Martínez a el afecto, cariño y enseñanza que a éste devió, y al que también le a manifestado la dicha su muger, se a mantenido en la casa y compañía de ésta desde que falleció el sobredicho, alimentándose [sic] y a la criada que tienen con el trabajo de sus manos y efectos de dicha su ama, y deseosos una y otro de mantenerse en la misma unión y compañía por la utilidad que de ello se les sigue, tienen resuelto hacerlo con las calidades y condiciones siguientes:

Lo primero que se a de hacer en este día un ymbentario, o memorial, de todos los quadros, pinturas, colores, trastos y menage de casa que tiene la dicha doña Manuela Tagle, los que se han de entregar a dicho Manuel Martínez Barranco para que sea dueño de todo ello y que como tal lo cuide sin ynterbención de la sobredicha, ni ser más dueña que del uso y aprovechamiento para lo preciso de la casa.

Lo segundo, que en virtud de esta cesión de vienes el dicho Manuel Martínez se obliga con ellos y los demás suios propios a vivirse en la compañía de dicha doña

⁴⁶ A.P.H.: *Libro de matrimonios 1715-1753*, 238-238v.

⁴⁷ A.H.P.Lo.: Protocolo 4018 (Manuel Romo Díez), 129-133v.

⁴⁸ Se trata de la localidad de Taniñe (Soria).

Manuela, su ama, y mantenerla de todo lo necesario según su calidad, portándose en la misma forma y con la regla que asta aquí, y no lo haciendo y cumpliendo así le a de poder compeler y obligar en justicia a que lo ejecute, o en su defecto a que le buelva y restituya todos los vienes y alajas que le a de entregar y resultaren de dicho memorial.

Lo tercero, que si llegare el caso de que por falta de obras, o mal despacho de las pinturas que hiciere dicho Manuel Martínez, o por otra casualidad se viere alcanzado y con alguna estrechez, no siendo culpa ni flagedad del sobredicho, se a de reducir la dicha doña Manuela a comer y mantenerse con lo que tubieren, como tamvién aunque en algunas ocasiones tengan de sobra, cuidar de su conserbación, sin hacer excesos, atendiendo a que después no falte.

Lo quarto, que todas las beces que enfermarse la dicha doña Manuela, le a de asistir el expresado Manuel Martínez con todo lo necesario y que se dispusiere por el médico y cirujano que le asistiere, y pagar el ymporte de las medicinas y demás gastos, y en muriendo le a de hacer el entierro de seis ducados con el hábito de nuestro padre san Francisco y llebar la cera y pan correspondiente, y hacer celebrar por su alma cien misas rezadas, pagándolas a dos reales por su limosna, y llegado el caso de su fallecimiento, cumpliendo dicho Manuel con lo referido, a de quedar dueño absoluto de todos los dichos vienes y disponer de ellos como propios.

Lo quinto, que si Dios fuere servido de que el mencionado Manuel Martínez muera antes que la dicha doña Manuela, su ama, a de quedar como queda obligada ésta a hacer al sobredicho el mismo entierro, y hacer celebrar por su alma otras tantas misas rezadas, y si el dicho Manuel al tiempo de su fallecimiento dejare algún dinero u otros efectos que adquiera con su trabajo, queda a su arvitrio el disponer de ello y dejarlo a quien quisiere, sin que la dicha su ama se lo pueda embarazar ni tener derecho a estos efectos, aunque muera sin poder testar, porque en este caso de morir antes tamvién le queda el derecho a la sobredicha para usar y ser dueña de los vienes que por esta escritura le lleba cedidos y que hubiere existentes, y disponer de ellos a su voluntad.

Lo sexto, que si el dicho Manuel Martínez resolbiere tomar estado de matrimonio con persona que le parezca combeniente, pueda hacerlo sin que dicha doña Manuela se lo pueda embarazar, quedando como queda aunque llegue este caso obligado a mantenerla en su compañía y cumplir con lo demás que lleba ofrecido, y si muriere dicho Manuel haviendo tomado el referido estado antes que dicha doña Manuela, a de ser combenio y obligación entre ésta y su muger viuda, de cumplirse una a otra lo contenido en esta escritura.

Lo séptimo, que si al dicho Manuel Martínez le saliere alguna obra fuera de esta villa u otra cosa que conozca les pueda tener quenta y utilidad, a de poder salir a ejecutarla quedándose en esta villa y en la casa en que havitan la dicha doña Manuela sin criada, esto entendiéndose en el caso de que por falta de medios no pueda dejársela, pero le a de dejar y asistir con todo lo preciso, para sus alimentos, regulando lo que cada día gasta, aunque siempre procurará su mayor descanso y alivio.

Lo octavo, que tamvién queda de cargo de dicho Manuel Martínez el pagar al votuario el ymporte de las medicinas que a dado y se le deban asta el día de oy, en atención a la cesión de vienes que le lleba hecha dicha doña Manuela su ama, pero no a de ser de su obligación el pagar otra deuda alguna que tengan contraída asta oy, ni menos el satisfacer al señor don Phélix de Ollauri si se le deviere algunas rentas de los

quartos o piezas que ocupan, ni tampoco pagar a dicho señor en adelante renta alguna de ellos, por tenérselos ofrecidos a dicha doña Manuela mientras biba sin ynterés alguno, y dicho señor don Phélix de Ollauri que está presente confiesa ser cierto tener ofrecido y de nuevo ofrece de balde y sin ningún ynterés a dicha doña Manuela los mismos quartos en que havita mientras biba, para sí, dicho Manuel y su familia, pero no para más tiempo.

Todo lo qual las dichas partes cada una por lo que les toca, se obligan con sus personas y vienes muebles y raíces, havidos y por haber, a obserbar, guardar, cumplir y ejecutar según y en la forma que se contiene en los capítulos de esta escritura, sin hir contra su tenor y forma en ningún tiempo ni por ninguna razón, y si lo hicieren o intentaren además de no ser oídos en juicio ni fuera de él, pagarán todas las costas y daños que se causaren, por confesar como confiesan que a una y otra parte se les sigue notoria utilidad y combeniencia en el ajuste y combenio que por esta escritura llevan echa de cesión de vienes y obligaciones recíprocas y en caso que de una a otra aya alguna lesión o engaño se lo remiten y perdonan y hacen gracia, donación y cesión y traspaso con todas las fuerzas y requisitos necesarios. Y para que a su cumplimiento les compelan y apremien, dan poder a las justicias y jueces de su magestad que les sean competentes y lo reciben por sentencia pasada, en autoridad de cosa juzgada, renuncian todas las leyes, fueros y derechos que sean o ser puedan en su favor con la general en forma, y la dicha doña Manuela Tagle asimismo renunció las del Velezano senatus consultus y emperador Justiniano, nueva y vieja constitución, leyes de Toro, Madrid y Partida y todas las demás que son y ablan en favor de las mugeres, de cuio auxilio y fuerzas fue havisada por mí el escribano que se las dí a entender, y como savidora de ellas las bolbió a renunciar de nuevo y apartar de su favor para no se aprovechar de ellas en manera alguna; y por firme y bastante así lo dijeron y otorgaron ante mí el dicho escribano, siendo testigos don Joseph Antonio Martínez de Medinilla, don Phélix de Ollauri y Unda, vecinos de esta dicha villa y Antonio de Ochatte y Gaona, residente en ella, y los otorgantes a quienes doy fee conozco, lo firmaron los que supieron y por la que no, un testigo.

[Firmado] Manuel Martínez Varranco.

Joseph Antonio Martínez de Medinilla.

Ante mí, Manuel Romo Díaz.

Derechos 6 reales".

"Imbentario y memorial de los vienes muebles que tiene Manuela Tagle, viuda de don Francisco Zorrilla, residente en esta villa y que entrega a Manuel Martínez Barranco, natural del lugar de Teriñe, jurisdicción de la villa de San Pedro Manrique, manzebo que a sido de dicho don Francisco en el ejercicio de pintor, en virtud de la escritura de ajuste y combenio que en este día a otorgado por testimonio de mí Manuel Romo Díaz, escribano del número de esta villa, son los siguientes:

Lo primero un quadro de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, de dos baras y tercia de alto con su marco, y está sin concluir.

Item: otro quadro de las plagas de Egipto, de dos baras y tercia de ancho, apaisado.

Item: otro quadro del nacimiento de Nuestra Señora, apaisado, de dos baras.

Y otro quadro de la destrucción de Sodoma, de dos baras, sin acabar.

Otro de un estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos baras, sin concluir.

Otro quadro de la imagen de Jesús Nazareno, de dos baras, sin concluir.

Y un retrato de una monja, viejo, de la misma proporción.

Item: otro de la procesión del Corpus de Madrid, de siete quartas de alto, sin acabar.
 Item: otro de los desposorios de santa Cathalina, de bara y media de alto, sin acabar.
 Y otro de san Antonio, de cinco quartas en alto, sin concluir.
 Más otro del ángel de la guarda, de cinco quartas en alto, sin acabar.
 Más otro de un bacalao, sin acabar, de cinco quartas, apaisado.
 Más otro de san Raphael, de tres quartas, sin acabar, apaisado.
 Item: Otro de santa Cathalina de Sena, de tres quartas de alto, acabado.
 Item: Otro quadro de la Madre de Dios con el Niño en brazos, de quatro quartas y media, acabado.
 Y otro de santa María Magdalena en tabla, de tres quartas y media, apaisado, sin acabar.
 Otro viejo de la misma santa de medio cuerpo, de tres quartas en alto, con marco negro.
 Más dos quadros concluídos, uno de santa María Egipcíaca y otro de Nuestra Señora con su Hijo en los brazos, de dos baras en alto.
 Item: veinte borrones de santos de deboción, de bara en alto.
 Otro de san Juan en el Apocalipsi con un junquillo alrededor.
 Otro de Nuestra Señora de Velén, de bara de alto.
 Otro de santa Dorotea de tres quartas en alto.
 Otro de Nuestra Señora de la Humildad, de media bara en alto.
 Otro de la adoración de los Reyes, de una bara de alto y una tercia de ancho.
 Otro de san Francisco Xavier de tres quartas, apaisado.
 Otro de una batalla, de la misma grandeza.
 Otro de la asunción de Nuestra Señora, de una bara en alto.
 Otro de Nuestra Señora de la Portería, de media bara en alto.
 Otro de Nuestra Señora con su Hijo en brazos.
 Otro de Christo resucitado en tabla, de medio cuerpo.
 Item: veinte borroncillos de figuras y cabezas, de media bara o tercia.
 Más un lienzo y en él delineada Nuestra Señora de la Vega.
 Más seis cabezas y medios cuerpos de retratos.
 Item: una lámina de chapa, y en ella el retrato del duque de Abrantes, y otro borroncillo del mismo.

Colores

Lo primero, diez libras de albayalde.
 Siete libras de minio.
 Ocho onzas de carmín.
 Seis onzas de cardenillo.
 Seis onzas de añil.
 Sombra de Benecia, tres onzas.
 Quatro onzas de esmalte.
 Quatro onzas de azul zenizas.
 Seis onzas de ancorca.
 Libra y media de oropimente.
 Una libra de tierra negra.
 Ocho libras de ocre.
 Doce libras de tierra roja.
 Dos docenas de brochas.
 Dos docenas de pinceles.
 Dos paletas.

Dos libras de grasilla.
Doce libras de aguarrás.
Diez y seis libras de aceyte de linaza.
Dos libras de aceyte de nueces.
Dos docenas de estampas.
Quatro bastidores.
Quatro marquitos de a terciá.
Item: un borroncillo de la caridad romana.
Y otro borrón y traza de la media naranja de la Vega.

Vestidos

Lo primero, una casaca de carro de oro, de color de canela, nueva.
Item: una casaca, chupa y calzón de seda, de color de perla.
Item: Otra casaca, chupa y dos pares de calzones de paño negro, todo andado.
Y una chupa de camelote vieja.

Trastos de cocina

Lo primero un cazo de frosleda, bueno.
Item: otros dos cazos de cobre, buenos.
Item: una chocolatera de cobre, buena.
Y otra chocolatera de frosleda, buena.
Y un jarro de cobre, bueno.
Item: dos sartenes vien tratadas.
Y una salvilla de peltre, handada.
Y un salero de peltre, bueno.
Item: dos candeleros de metal.
Y una palmatoria, buena.
Item: un belón de frosleda, bueno.
Y cinco coberteras de yerro.
Dos asadores pequeños.
Una cuchilla.
Item: una achuela mediana.
Item: dos trébedes de yerro pequeñas, buenas.
Item: unas parrillas, handadas.
Y dos planchas buenas.
Item: dos candados.
Y dos cucharas, una de azófar y otra de yerro.
Item: un brasero de cobre, bueno.
Y otro de azófar con su badileta.
Item: ocho barras de cortinas.
Item: una espada de golilla buena.
Y un espadín con el puño de hilo de plata.
Item: tres cofres y dos arquitas, todo bueno.
Item: un contadorcillo mediano y una papelera.
Item: tres mesas, handadas.
Item: un espejo con su marco, bueno.
Item: una almirez con su mano de bronce.
Item: dos cajas de plata.
Item: un aderezo de plata, pendientes y crucecilla con sus piedras.

Item: cinco sillas de paja.
Item: un Santo Cristo de bronce.
Y una albornía blanca con las armas de San Juan de Dios.
Item: dos cujas.
Item: una romana.
Item: una escalera de seis pasos.

Ropa blanca

Lo primero once sábanas de lienzo de lino, de dos piernas y media, las tres viejas y las demás buenas.
Item: quatro sábanas de cáñamo, de tres piernas, buenas.
Y catorce almoadas handadas, las cinco de estopilla y las demás de lino.
Item: quatro mantas ordinarias, las dos nuevas y las otras dos viejas.
Y un cubertor manchego pequeño, bueno.
Y otros dos cubertores, el uno de paño color verde y el otro de lana, ambos viejos.
Item: dos colchas de granillo de tres telas, buenas.
Item: cinco colchones, uno nuevo y quatro viejos.
Item: seis cortinas de bayeta viejas, de color de oja de oliva.
Y seis cortinas de tres telas handadas, una de cáñamo y las demás de lino.
Item: tres manteles, el uno viejo de alemanisco y los otros dos de granillo, buenos.
Item: seis servilletas handadas, con las armas reales.
Y otras ocho servilletas, las dos alemaniscas y las seis de granillo, buenas.
Item: dos paños de afeytar de roán, buenos.
Item: diez y seis baras de lienzo de cáñamo.
Item: dos pares de calzoncillos de lienzo, buenos.
Item: una camisa de lienzo de lino, buena.
Item: dos corbatas de musilina, handadas.
De aterliz listado, dos baras.
Y tres baras de lienzo de lino.
Item: diez libras de lino y estopa por mitad.

Todos los quales dichos vienes contenidos en este memorial y ymbentario son propios de la dicha doña Manuela Tagle y que tiene existentes y entrega al dicho Manuel Martínez Barranco que está presente, quien se da por entregado de ellos con las calidades y condiciones que se contienen en la escritura que a otorgado en este día con la dicha doña Manuela que a ella y a este ymbentario se han allado presentes por testigos los señores don Joseph Antonio Martínez de Medinilla, don Phélix Ramón de Ollauri y Unda, vecinos de esta dicha villa y Antonio de Ochate, residente en ella, y tamvién está presente Manuel Romo Díaz, escribano de su número, quienes lo firmaron junto con dicho Manuel Martínez y no dicha doña Manuela por no saber; en dicha villa de Haro a veinte de marzo de mil setezientos y quarenta y ocho años, y este ymbentario se a de poner en continuación de dicha escritura de ajuste.

[Firmado] Joseph Antonio Martínez de Medinilla.

Don Félix Ramón de Ollauri y Unda.

Manuel Martínez Varranco.

Antonio de Ochate.

Fuí presente, Manuel Romo Díaz".

2.23) HARO, 6.5.1748: PARTIDA DE DEFUNCION DE MANUELA TAGLE⁴⁹

"En 6 de maio de 1748 murió doña Manuela de Tagle, viuda de don Francisco Zorrilla, vecino que fue de esta villa; recibió los santos sacramentos de penitencia y comunión, se enterró al día siguiente en Santo Thomás; no hizo testamento por tener echa una escritura de cession por testimonio de Manuel Romo Díaz, a favor de Francisco Martínez de Barranco, natural de la villa de Terine y criado suio, con la obligación de mantenerla y hazerle oficio de seis ducados y cien missas rezadas a dos reales cada una.

[Firmado] don Christóbal de Gogenola y Medinilla".

2.24) HARO, 8.11.1750: ACUERDO ENTRE JUAN ANTONIO ZORRILLA Y MANUEL MARTÍNEZ BARRANCO⁵⁰

"En la villa de Haro, a ocho días de el mes de novienbre de mil setezientos y cinquenta años, ante mí el escribano y testigos que abajo se declararán, parezieron presentes Juan Antonio de Zorrilla y Isavel Rodríguez, su muger, vezinos de ella, y habiendo prezedido entre los sobredichos la venia y lizencia que de marido a muger en tal caso y para lo que en esta escriptura se hará expresión de derecho se rrequiere y es nezesaria que de haver sido así pedida, conzedida y azeptada en toda forma, yo el escribano doi fee, y de ella usando ambos marido y muger juntos juntamente y de mancomún a voz de uno y cada uno de por sí y por el todo ynsolidum, renunciando como renuncian las leies de duobus reix devendit y la auténtica presente hoc ita de fideius oribus [sic], con el beneficio de la división y excursión [sic] de vienes pósito de las expensas y demás de la mancomunidad, como en ellas y en cada una de ellas se contienen, debajo de la qual dijeron: que ante la justicia hordinaria de esta dicha villa y por mi testimonio, siguen y tienen pleyto pendiente contra Manuel Martínez Barranco, residente en ella, sobre el pago y satisfacción de los salarios y soldadas que quedaron debiendo a los otorgantes don Francisco de Zorrilla y doña Manuela Tagle, su muger, difuntos vezinos que fueron de esta dicha villa, de el tiempo que les sirvieron y asistieron respectivamente como heredero que quedó dicho Manuel Martínez de los sobredichos, y asimismo por el derecho que tenían yntroduzido y pudieran yntroduzir los otorgantes contra los vienes que dejaron los dichos don Francisco de Zorrilla y doña Manuela Tagle, sus tíos, por la ynclinación que manifestaron tenerles al tiempo que intentaron contraher matrimonio bervalmente, no obstantte que por la escritura que se otorgó de capítulos matrimoniales nada les mandaron ni obligaron a entregarles vienes algunos y otras qualesquiera pretensiones, cuio pleyto se alla en estado de prueba; y considerando los otorganttes no han de poder hazer la que sea nezesaria así sobre dicha herencia, soldadas, y salarios, y sobre los demás derechos yntroduzidos para poder condenar en ellos a el mencionado Manuel Martínez Barranco, a más de ser un juicio hordinario y que una y otra parte de continuar dicho pleytto se les havía de ocasionar así en la primera instancia como en los recursos de apelación que pudieran yntentar muchas costas y gastos que importarían más cantidad que los vienes que dejaron dichos don Francisco de Zorrilla y su muger, por cuias circunstancias, abiendo ynterbenido personas principales, zelosas de la paz y del servicio de Dios Nuestro Señor, se an

⁴⁹ A.P.H.: *Libro de difuntos 1699-1755*, 304v.

⁵⁰ A.H.P.Lo.: Protocolo 4017 (Manuel Romo Díez), 232-233v.

combenido y axustado en que dándoles a los otorgantes por parte de el nominado Manuel Martínez Barranco, por una vez, trescientos y cinquenta rreales de vellón, se han de apartar de el rreferido pleyto que tienen pendiente y de todos los derechos y acciones que tienen yntroduzidas y pudieren yntroduzir contra el sobredicho, como heredero que es de los vienes que dejaron los expresados don Francisco de Zorrilla y su muger, en lo que por la utilidad que de ello se le sigue están conformes los otorgantes, y poniéndolo en execución ambos, marido y muger, bajo de dicha mancomunidad, en la vía y forma que mejor pueden y lugar aia por derecho y savidores de el que en tal caso les asiste, de su libre y expontária [sic] voluntad, otorgan por la presente que confiesan rrezivir de el dicho Manuel Martínez de Barranco, por mano de Joseph de Liquiñano, vezino de esta dicha villa, como su poderista para el seguimiento de el enunciado pleyto, los dichos trescientos y cinquenta rreales de vellón, en que así se habían axustado, en presencia de mí el escribano y de los testigos de esta escriptura de que me piden dé fee, y yo la doy de que en mi presencia y la de dichos testigos, el nominado Juan Antonio de Zorrilla, por sí y como tal conjunto, rrezivió de mano y poder de el dicho Joseph de Liquiñano, en nombre y como poderista de el mencionado Manuel Martínez Barranco, los rreferidos trescientos y cinquenta rreales de vellón, y los contaron y pasaron a el suio rrealmente y con efecto, sin faltar quiebra ni desquento alguno, y de que a maior abundamiento de ellos, dijeron otorgaban y otorgaron rrezibo y carta de pago en forma y con las fuerzas nezesarias a favor de el sobredicho, y con la expresada cantidad declaran quedar enteramente satisfechos y pagados de todos los derechos que tenían yntroduzidos y pudieran yntroduzir en el zitado pleyto contra el dicho Manuel Martínez como heredero zesonario de los vienes que dejaron los dichos don Francisco de Zorrilla y su muger, así por rrazón de soldadas y salario de el tiempo que rrespetivamente les asistieron y sirbieron, como por rrazón de herencia u otro qualquiera título que les pudiera asistir como sobrinos de los susodichos, e inclinación que pudieron haver manifestado tenerles, por lo que desde luego también se desisten y apartan de el referido pleyto, sin que en ningún tiempo puedan continuarle ni sus hixos y herederos con ningún pretexto, de lesión, engaño ni otro alguno, porque confiesan no le ay, y si lo hizieren o intentaren, hademás de consentir no ser oidos en juicio ni fuera de él, pagarán todas las costas y daños que se siguieren y causaren a dicho Manuel Martínez, quien en virtud de esta escriptura ha de poder disponer libremente lo que quisiere y por bien tubiere de los vienes de dicha herencia; y a la obserbanzia y cumplimiento de todo lo contenido en ella obligan sus personas y vienes muebles y raíces, havidos y por haver, y para que se lo hagan guardar y cumplir dan poder a las justicias y juezes de su Magestad, que les sean competentes, y lo reziven por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, renuncian todas las leies, fueros y derechos que sean o ser puedan en su favor, con la jeneral en forma, y la dicha Isavel Rodríguez asimismo renuncia las de el Veleiano senatus consultus y emperador Justiniano, nueba y bieja constitución, leies de Toro, Madrid, y partidas y todas las demás que son y ablan en favor de las muxeres, de cuio auxilio y fuerzas fue prebenida por mí el escrivano que se las dí a entender y como savidora de ellas las bolvió a rrenunciar de nuevo y apartar de su favor, para no se aprovechar de sus efectos en manera alguna, y juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en toda forma de derechos que abrá por firme esta escriptura y no irá contra ella en tiempo alguno ni por ninguna razón, aunque le sea permitida por derecho, y si lo hiziere o intentare, hademás de no ser oída en juicio ni fuera de él, pagará todas las costas y daños que se causaren, y que para la otorgar no a sido ynduzida, persuadida ni atemorizada por dicho su marido ni otra persona en su nombre, porque confiesa la haze de su libre y expontária voluntad, y que se conbierte y rredunda en su utilidad, y que de dicho juramento no tiene pedida ni pedirá absoluzión ni rrelajación a su Santidad, su nuncio delegado ni otro juez ni prelado que poder tenga para se la conzeder, y aunque

de propio motu o zierta ziencia se le conzeda de ella, no usará, pena de perjura y de caher e incurrir en caso de menos valer y a la conclusión de dicho juramento dixo sí juraba y amén.

Y por firme y bastante así lo dixerón y otorgaron ante mí Manuel Romo Díaz, escribano de su Majestad y de el número de esta dicha villa, anque quien a pasado el expresado pleyto, siendo testigos Thomás Joseph Fernández de Ramila, Balthasar de Ausexo y Lucas de Mendoza, vezinos y residentes en ella, y los otorgantes a quienes doy fee conozco; lo firmó el que supo y por la que no, un testigo a su ruego.

[Firmado] Juan Antonio Zorrilla

Thomás Joseph Fernández de Ramila

Ante mí, Manuel Romo Díaz

Derechos, 4 reales”.

2.25) 22.11.1752: CATASTRO DEL MARQUÉS DE LA ENSENADA

a) Libro mayor de lo raíz y personal de seglares:

"Juan Antonio de Zorrilla, sastre, casado, noble, tiene un hijo menor, regulada su utilidad en 720 reales anuales"⁵¹.

b) Memoriales:

"Juan Antonio de Zorrilla, morador en esta villa de Haro, de el noble estado y quarenta y ocho años de edad, casado con Isabel Rodríguez de treinta y un años, tengo un hijo de pecho; el oficio de sastre y vivo en una casa propia de los herederos de Pedro Pérez de Junguitu, sita en la calle que llaman de San Bernardo que hace esquina a otra que se sube al castillo y pago de renta por año once ducados y medio.

Oficio de sastre.

Y en cumplimiento de lo que se me manda por las reales órdenes de su magestad que Dios guarde, juro a Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz tal como ésta, +, de que mi caudal se reduce a doscientos y zinquenta reales de bellón, los que tengo empleados en sayal y voy haciendo algunas ropillas, calzones y menudencias para gente mayor y menor de labradores, que es mi ocupación, sin que pueda lograr ganar en un mes de los doce de el año à seis jornales en cada uno, por lo que es tan cortísima la ganancia que tengo en mi oficio de sastre que no llega en el discurso de el año a 400 reales de vellón; y no alcanzando para alimentarnos, pagar la renta de la casa y otras precisas, como es público y notorio me ha sido preciso valirme de algunas personas caritativas, quienes me han socorrido con limosnas, advirtiéndome que el expresado caudal habrá como veinte días se me ha entregado. Todo lo cual es cierto y verdadero so cargo el juramento fecho,

⁵¹ A.H.P.Lo.: *Catastro marqués de la Ensenada. Haro, libro 262*, 30. En Haro, en el Catastro aparecen 15 sastres que declaran unos ingresos de 1.480 reales (uno), 1.100 (tres), 1.020 (uno), 1.000 (tres), 960 (tres), 820 (uno) y 720 (tres); un oficial (580 reales) y seis aprendices que cobran entre 340 y 200 reales.

y para que conste lo firmo en esta dicha villa de Haro a veintidós días del mes de noviembre de mil setecientos cincuenta y dos"⁵².

III) LITIGIO POR EL NOMBRAMIENTO DE TASADORES OFICIALES DE PINTURAS

3.1) 1724-1733: EXPEDIENTE DEL CONSEJO DE CASTILLA⁵³

3.1.1) CORTE 1724, LEGAJO 1728

Expediente formado a representación del señor fiscal, sobre que se nombren personas prácticas e inteligentes para la tasación de pinturas.

Se halla original el auto acordado de 16 de mayo de 1724 sobre tasaciones de pinturas.

Y también otro auto acordado original de la misma fecha sobre tasaciones de casas.

Sr. Ortiz. Gobierno".

3.1.2) 29.4.1724, PETICIÓN DEL FISCAL

"M.P.S^{or}:"

El doctor don Francisco Velázquez Zapata, fiscal del Consejo dice: A llegado a su noticia, y la experiencia está manifestando en repetidos casos sucedidos de que omite hacer expresión los graves daños y perjuicios que se an seguido y siguen a la causa pública y dueños particulares de pinturas, de haverse introducido a tasar su precio y estimación personas sin práctica ni inteligencia y sin conocimiento de sus autores, de que proviene que las de los más clásicos y estimadas en todos los reynos se suelen tasar en un precio muy ínfimo y comprarlas para extraerlas, y que muchos tengan en ello trato y comercio, y otras que no son de calidad se suelen tasar en suvidísimos precios; y siendo lo referido digno de especial atención, providencia y remedio para que se eviten los daños y perjuicios que continuamente se están padeciendo y que el más oportuno parece puede ser el que se nombren uno u dos pintores inteligentes en el arte, y de conocida experiencia que con inteligencia de los autores de las pinturas, su calidad y vondad, las tasen y aprecien. Por tanto,

Suplica a V.A. se sirva nombrar uno u dos profesores del arte de la pintura, los que tubiere por más combenientes, á el fin y efecto de que por éstos solamente se puedan tasar y apreciar todas y qualesquier pinturas que fuere necesario venderse en almonedas públicas, u en otra qualquier forma, y los dueños de ellas quisieren que para ello interbenga tassación y aprecio, mandando que ninguna otra persona sino el nombrado, o nombrados, puedan hacerlo, debajo de graves penas y multas, que así es de xusticia que pide y para ello, &".

⁵² A.H.P.Lo.: *Catastro marqués de la Ensenada. Haro, libro 264, 668.*

⁵³ A.H.N.: Consejos 4000/12; sin foliar. Para mayor claridad, los documentos se han transcrito por orden cronológico.

"Pinturas. Escribano San Pedro.

Madrid y abril, 29 de 1724 .

[*Al margen*] El señor fiscal.

Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Villacampa/Castilla/Molano.

Don Theodoro Ardemanus y don Antonio Palomino, ynformen al Consejo sobre lo que expresa y pide el señor fiscal, y de las providencias que se podrán dar a fin de evitar los perjuicios que se refieren y hecho, lo vea el señor fiscal".

3.1.3) 8.5.1724, INFORME DE ANTONIO PALOMINO

"Don Baltthasar de San Pedro Acevedo, escribano de cámara del rey nuestro señor y de gobierno del Consejo,

Zertifico que ante los señores de él, representtó una petticion cuio thenor y del decreto a ella proveido es como se sigue:

Pettición⁵⁴:

Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Villacampa/Castilla/Molano.

Don Theodoro Árdemans y don Anttonio Palomino, informen sobre lo que se expresa y pide el señor fiscal, y de las providencias que se podrán dar a fin de evitar los perjuicios que se refieren, y hecho lo vea el señor fiscal.

Y para que conste, doy esta zerttificazión en Madrid, a seis de maio de mill settezientos y veintte y quatro.

[*Firmado*] Balthasar de San Pedro Azevedo".

"M.P.Sr.:

Obedeziendo la orden del Consejo, en vista de la pettizi3n adjunta, debo dezir que los inconvenientes en ella expresados por el señor fiscal son legítimos y por tanto muy dignos de la superior providenzia del Consejo; para lo qual respecto de no estar sujeto a examen el arte de la pintura y no poderse, por carta de examen o título de maestro, calificar el que es más o menos idóneo para el efecto de las tassaziones, que en dicha petizi3n se enunzian, pareze sería conveniente (salvo meliori) nombrar para ello a los que son, y en adelantte fueren, pintores de su magestad, respecto de que éstos tienen ya la calificazi3n de su ynteligenzia en el arte por el título que obtienen del rey, y que con éste se le excusa al Consejo el emvarazo de nombrar cada día nuevos tasadores, conforme fuesen faltando en el trato sucesivo de los tiempos y con la ynzertidumbre de su ynteligencia, y también que si subcediere que alguno de dichos pintores de el rey no pueda acudir a dichas tassaziones por emfermedad u ocupazi3n, pueda el dicho nombrar u subrogar otro en su lugar aunque no lo sea éste pintor del rey, pues en él ya concurre la aprovazi3n de ser nombrado por sujeto experto de la facultad para sattisfazi3n de su ynteligencia, y lo mismo digo si se ubiere de nombrar acompañado, como en muchos

⁵⁴ A continuaci3n está la petici3n del fiscal, de fecha 29 de abril. Como está transcrita con el número 2, no la transcribimos para evitar reiteraciones.

casos sucede, y no parece ser menos digno de la suprema reflexión del Consejo el señalar un tanto por ciento para satisfacción de dichas tasaciones, por escusar la tergiversación que en semejantes casos se ofrece de que tengo repetidas experiencias, sujetándolo todo a corrección y superior dictamen del Consejo, a cuyos pies me repito con el debido rendimiento, &.

Madrid, y mayo ocho de mill setezientos y veinte y quatro años.

[Firmado] Antonio Palomino y Velasco".

"Señor mío: Remito a V.M. el informe que el Consejo me manda executar sobre el contenido de la petición del señor fiscal: en que me alegraré aber acertado, y merezerle a V.M. muy repetidas ocasiones de su servizio. Guarde Dios a V.M. muchos años como deseo, &.

Madrid, y mayo ocho del de mill setezientos y veinte y quatro.

Beso la mano de V.M.

Afectuoso y obligado servidor

[Firmado] Antonio Palomino y Velasco.

[Dirigido a] Don Balthasar de San Pedro y Acevedo".

3.1.4) 11.5.1724, INFORME DE TEODORO ÁRDEMANS

"M.P.Sr.:

Don Theodoro Árdemans, maestro maior de obras reales y pintor de cámara de su majestad (que Dios guarde), dice que por V.A. se le a remittido un decreto para que ynforme sobre una pettición dada por el señor fiscal don Francisco Velázquez Zapata sobre el gran desbarate que ay en el arte de la pintura, así en su exercicio como en lo olbido de su conocimiento, pues ay muchos que baptizan las copias por originales y las originales por copias; éstos padecen el error de no saverlas dar su justo precio, pues las que balen mucho las tasan en poco, y a las que balen poco las tasan en mucho; y desta suerte se sigue un gran perjuicio a la república y vecinos de ella y no se hacen el cargo de esttar en esto obligados a la restitución: Y lo que puedo asegurar a V.A. es que de treinta años a esta parte se a hecho comercio público entre jinobeses y otras naciones de comprar y vender pinturas, en que logran crecidos ynteresses y los chalanes que andan en eso conforme les vale el dinero usan de la varales bia, cometiendo mil errores en gran perjuicio de el público, y puedo decir a V.A. que será una resolución muy christiana y aceptta a los ojos de Dios remediar este daño en la misma conformidad que el señor fiscal pide y el Consejo tubiera por más conveniente: Y con estta ocasión no puedo dejar de ynformar a V.A. que no será de menos ymporttancia se ponga el mismo remedio en la profesión de los maestros de obras, pues éstos son más perjudiciales a la república que ymportta ynumerables ducados en perjuicio de las partes, que ay muchos que no saven escribir, ¿cómo éstos han de ser capaces de tasar unas casas de ducientos mil ducados y a este thenor otras qualesquiera que se ofrezcan, si no es creciendo a unas partes muchos caudales y a otras quitándoselo? y así, tanto en lo que pide el señor fiscal como en lo que yo incluí en este ynforme, en lo uno se deverán buscar dos pintores, los más peritos en el arte, y que éstos y no otra persona alguna puedan hacer las tasaciones, dando en ellas auttor de quien son originales, y si no de quién vienen las copias que fueren y se yrá de esta suerte con el conocimiento retto a lo que es razón:

Y en quantto a los maestros de obras, V.A. podrá servirse nombrar a seis, los que parezcan de la maior suficienzia, para que hagan las tassaciones, previniendo en todos los oficios, así de escribanos de provincia como de el número, no puedan recibir tasaciones no sean de uno de los aprovados por el Consejo, ymponiendo muy graves penas al que tubiere osadía a quebrantar el precepto puesto por el Consejo. Este es mi sentir, Madrid, 11 de maio de 1724.

M.P.Sr.

Beso los pies de V.A.

[Firmado] Teodoro Árdemans".

"Muy Sr. mío:

Remito a manos de vuesa merced el ymforme adjunto para que vuesa merced me haga la honrra de ponerle en manos del Consejo y a mí mandarme lo que fuere de su agrado. Dios guarde a vuesa merced muchos años, como deseo.

Madrid y mayo, 10 de 1724.

Su mayor servidor.

[Firmado] Teodoro Árdemans.

[Dirigido a] don Baltasar de San Pedro".

3.1.5) 16.5.1724, RESOLUCIONES DE LA SALA DE GOBIERNO

[Al margen] "Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Pasqual de Villacampa/Gregorio de Mercado/

Álvaro de Castilla/Francisco Molano.

En la villa de Madrid, a diez y seis de mayo de mill setecientos y veinte y quatro años, los señores del Consejo de su majestad, en vista de lo pedido por el señor fiscal don Francisco Velázquez Zapata, sobre los perjuicios que se siguen a la causa pública y personas particulares, dueños de pinturas, de haverse yntroducido a tasar su precio y estimación diferentes sujetos que, con el nombre de pintores, sin práctica ni ynteligencia y sin conocimiento de sus authores, lo executan, de que proviene que las de los más clásicos y estimadas en todos los reynos se suelen tasar en un ínfimo precio, y comprarlas para extraerlas, y que muchos tengan en ello trato y comercio, y las que no son de calidad se suelen tasar en subidísimos precios, lo que es digno de providencia y remedio, y habiendo prezedido para darla y poner el combeniente a que se eviten los daños y perjuicios referidos, los ynformes que el Consejo ha tenido por nezesarios: mandaron que en adelante executen las tasaciones de pinturas don Antonio Palomino, pintor de cámara de su majestad y don Juan de Miranda, pintor de esta corte, assí sea de las que se vendan en almonedas públicas y de otras qualesquier personas a que sea por combenio particular, o para adjudicarlas a acrehedores ò entre herederos, y que ningún otro pintor se entrometa a hazer dichas tasas, pena de diez ducados y diez días de cárcel por la primera vez, por la segunda doblada la pena, y por la tercera queda al arvitrio del juez que conociere de la transgresión, y que se procederá a las demás que correspondan, y en casso de ausencia ò impedimento de los referidos nombrados, ò qualesquiera de ellos, pueda nombrar el juez ò juezes ordinarios de esta corte ò villa, otro pintor de su satisfacción que sea perito en el arte, quedando como queda al prudente arvitrio de dicho juez señalar la cantidad que se ha de pagar a los nombrados por el trabajo y ocupación

que tubieren para hazer las dichas tasas, y para la observancia de lo contenido en este auto se participe a la sala y al corregidor y thenientes de Madrid, por copia zertificada, a fin de que respectivamente se guarde y cumpla, y que lo hagan guardar y cumplir a los escribanos de provincia y número y demás ministros a quien toque, los quales y cada uno lo execute vajo de la misma pena, a cuyo fin se ponga en cada uno de sus oficios traslado authorizado de este auto, y lo señalaron".

"Dilixenzia: En la villa de Madrid, a diez y siete de junio de mil setezientos y veinte y quatro, yo el escribano rezeptor entregué a Fernando Martínez, Joseph de la Fuente, Francisco Pérez Campuzano, Manuel Merlo, Manuel Pérez Mariaca, Silbestre del Barrio, Bernardo de Castro Rodríguez y a Joseph Anttonio Ballejo, como ofizial mayor de Pedro Joseph Ballejo, todos escribanos de probinzia, traslados del autto de la hoja antterior de ésta, autorizados por don Baltahasar de San Pedro Azevedo, escribano de cámara y de gobierno del Consejo, según y en la forma que por dicho autto se manda, y para que constte, lo firmé de que doy fee :

[Firmado] Silbestre Sanz de Lara".

"Otras: En dicha villa, a diez y nueve de dicho mes y año, yo el dicho escribano hize otra dilixenzia como la antecedente con Pedro Moreno Biniegra y Joseph Bernardo del Balle, como ofizial mayor de Rafael de Espinosa, escribanos de probinzia y para que conste lo firmé de que doy fee.

[Firmado] Silbestre Sanz de Lara".

Pinturas: Fecho a los escribanos de provincia y número".

[Al margen] "Señores de Gobierno.Sus excelencias:

Pasqual de Villacampa/Gregorio de Mercado/

Álvaro de Castilla/Francisco Molano.

En la villa de Madrid, a diez y seis de mayo de mill setecientos y veinte y quatro años, los señores del Consejo de su majestad dijeron que por quanto ha manifestado la esperiencia y el abuso y desorden que ay en hazer las tasaciones de casas, por los que se dicen maestros de obras, haviendo muchos que usan de este título sin saver escribir y con muy poca o ninguna pericia, zediendo este desorden en conocido perjuicio de la causa pública, assí sea para la venta de las casas judicialmente, como para hipotecarlas, a zenssos, fianzas y obligaciones, dándolas más valor del que verdaderamente tienen, ò al contrario, regulándolas en menor precio de su legítima estimación y deseando ocurrir al remedio de semejante daño, y que las tasas de las casas se executen por maestros peritos, mandaron que en adelante hagan las referidas tasas don Theodoro Árdemans, maestro mayor de las obras reales; Gabriel Valenciano, Pedro de Ribera, Francisco Ruiz, Andrés Esteva y Joseph de Sierra, maestros de obras y alarifes de esta villa y que éstos y no otros algunos executen las tasaciones respectivamente, aunque sean de las casas que se vendan por combenio particular entre las partes y en lo judicial, y adjudicarlas entre herederos o acrehedores, venderlas o hipotecarlas, y ningún otro maestro de obras pueda hazer dichas tasas, pena de diez ducados y diez días de cárcel por la primera vez, por la segunda, doblada la pena y por la tercera queda al arvitrio del juez que conociere de la transgresión, y que se prozederá a las demás que correspondan, y los juezes y justicias de esta corte y villa zelen sobre el cumplimiento de este auto, dejando como deja el Consejo a su arvitrio la cantidad que se a de pagar al maestro que hiciere la tasación por la ocupación y trabajo que en ello tubiere, y para su observancia y cumplimiento se participe a la sala y al corregidor de Madrid y sus thenientes por copia zertificada, a fin de que respectivamente se guarde y cumpla, y que lo hagan guardar y

cumplir a los esscribanos de provincia y número, y demás ministros a quien toque, los quales y cada uno lo executen, vajo de la misma pena, a cuyo fin se ponga en cada uno de sus oficios traslado authorizado de este auto, y lo señalaron".

"Dilixencia de entrega de traslados del auto anttezedente a los escribanos de probinzia: En la villa de Madrid, a diez y siete de junio de mil settezientos y veinte y quatro, yo el escribano rezeptor entregué copias autorizadas del auto de la oja antes de ésta por don Baltthasar de San Pedro Acevedo, escribano de cámara y de gobierno del Consejo, a Fernando Martínez, Joseph de la Fuente, Francisco Pérez Campuzano, Manuel Merlo, Manuel Pérez Mariaca, Silbestre del Barrio, Bernardo de Castro Rodríguez y a Joseph Antonio Ballejo, ofizial mayor de Pedro Joseph Ballejo, todos escribanos del número de probinzia, en virtud de lo que se manda por dicho auto, y para que constte lo firmé de que doy fee.

[Firmado] Silbestre Sanz de Lara".

"Otras: En la villa de Madrid, a diez y nueve de dicho mes y año, yo el escribano rezeptor entregué a Pedro Moreno Biniegra y a Joseph Bernardo del Balle, ofizial mayor de Rafael de Espinosa, escribanos de probincias, traslados autorizados del auto de la foxa antes de ésta, por dicho don Baltthasar de San Pedro, y para que constte lo firmé de que doy fee.

[Firmado] Silbestre Sanz de Lara.

Maestros de obras: Fecho a los escribanos de provincia y número".

3.1.6) 15.7.1724, PROTESTA DE PINTORES

"Yo, Manuel de Bustamante y Zamora, escribano del Rey nuestro señor y su procurador del número y sus reales Consejos, doi fee que oi, día de la fecha, don Miguel de Aguilar y Ramírez, vecino de esta villa exivió ante mí, para este efecto, el poder y sobstitución del tenor siguiente:

Poder⁵⁵: En la villa de Madrid, a veintte días del mes de junio año de mill settecientos y veintte y quatro, ante mí el escribano del número y testigos, parecieron don Gerónimo Hezquerra, don Isidro Francisco de Rivera, pinttor y maestro maior de la imperial ciudad de Toledo; don Pedro Calabria, don Valero Iriarte, don Miguel Meléndez, don Francisco Meléndez, don Juan Delgado, don Joseph de Paz, pinttores de su Magestad; don Francisco de Zorrilla y Luna, don Thoribio Álbarez, don Bernavé García, don Clementte Rodil, don Gaspar de los Reyes, don Gabriel Anttonio Corboisier, don Manuel Gutiérrez, don Juan Puche, don Juan Vicente de Rivera, don Pedro de Peralta, don Manuel Santtos Fernández, don Francisco Carrasco y don Francisco Horttega, todos vecinos desta cortte y profesores del noble, libre y liberal arte de la pintura, y otorgan que dan todo su poder cumplido, el que de derecho se rrequiere y más necesario sea, a los dichos don Guerónimo Hezquerra, archero de la noble guardia de Corps y don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, y a cada uno ynsolidum para que en su nombre, representando sus propias personas, acción y derecho, parezcan ante su magestad (Dios le guarde), señores de sus reales Consejos, audiencias, tribunales y demás jueces y juzgados que se necesite y conbenga, y en caso de ser constante haverse espedido real decretto resolución en que se prefinen sujetos para que éstos y no otros del dicho noble, libre y liberal arte hagan todas las tasaciones que en esta cortte se ofreciesen en rrazón de la pintura, pidan la rettención de esta real providencia para que al presentte ni en

⁵⁵ Se trata del poder otorgado ante el escribano Pedro Campillo Rubio (A.H.P.: 15149, 296-297).

tiempo alguno pueda ponerse en uso y práctica mediante no estar sujeto a examen o aprobación el dicho noble, libre y liberal arte de la pintura, y que consistiendo éste en tantos desbelados y delicados yngenios que cada día se experimenttan nuevos asumpttos de admiración, facilitta a ttodos los que nottoria y públicamente le practican y cursan el berdadero conocimiento e ynteligencia de su fondo, y por otras justas causas, motivos y razones que los otorgantes tienen, y los espresados sus apoderados representarán por menor más en forma, para cuio efecto los susodichos hagan y presentten memoriales, pedimenttos, requerimenttos, oposiciones, cittaciones, prottestas y todos los demás actos, justificaciones y cosas, que jurídica o estrajudicialmente sean concernientes y en término de prueba o fuera de ella presentten testigos, escritos, escripturas, papeles y otros ynstrumenttos; tachen y contradigan lo que en contrario se dijere, alegare y pretendiere probar; recusen jueces, escrivanos y otros ministros; juren las tales recusaciones y se apartten de ellas si conbiniere; oigan auttos y sentencias, ynterlocuttorios y difinitivas; consienttan las favorables y de las en contrario apelen y supliquen, sigan las tales apelaciones y súplicas hasta y con derecho puedan y devan, saquen y ganen provisiones, reales zédulas, sobrecarttas, mandamienttos y otros qualesquier despachos y los hagan suplicar e ynttimar en donde y a quien fueren dirigidos para su observancia y cumplimientto; y finalmente hagan ttodos los demás auttos y deligenzias que judicial o estrajudicialmente se ofrezcan y requieran hasta conseguir lo referido, quel poder que para ttodo ello se rrequiere y es necesario, ése mismo los otorgantes dan y otorgan a los dichos don Gerónimo Hezquerra y don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, sin ninguna limitación, con libre, franca y general administración, relevación y obligación, en forma y con facultad de que le puedan substituir en ttodo o en parte, en quién y las veces que les pareciere, rebocar substitutos y nonbrar otros de nuevo, que a ttodos relevan en forma, en cuio testimonio así lo otorgaron y firmaron, a quienes doi fee conozco, siendo testigos Andrés Calleja, Joseph Martínez Rubio y Anttonio Rama Palomino, vezinos y residenttes en esta cortte. Gerónimo Hezquerra, don Isidro Francisco de Rivera, Pedro Calabria Escudero, Valero Iriarte, don Francisco Zorrilla y Luna, don Miguel Meléndez, Thoribio Albárez, don Francisco Meléndez, don Bernavé García, don Juan Delgado, don Joseph de Paz, don Clementte Rodill, don Gabriel Antonio Corboysier, don Manuel Gutiérrez, Juan Puche, Juan Vicente de Rivera, Pedro de Peralta, Manuel Santtos Fernandez, don Francisco Carrasco, don Francisco de Ortega y Delgado, don Gaspar de los Reyes. Ante mí Pedro del Campillo, e yo el dicho Pedro de el Campillo Rubio, escrivano del rey nuestro señor y del número de esta villa de Madrid, presente fui y en fee de ello lo signé y firmé = en testimonio de verdad = Pedro del Campillo.

Substitución: En la villa de Madrid, a doce días del mes de jullio de el año de mill settecientos y veintte y quatro, ante mí el escribano y testigos parecieron don Gerónimo Hezquerra y don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera del arte de la pinttura en esta cortte, y dijeron que el poder antecedente a su favor otorgado, le sobtituirá y substituyeron en ttodo y por ttodo como en él se conttiene en don Miguel de Aguilar y Ramírez, ajente de negocios en esta cortte, Mathías Phelipe Román y Blas Hernández de Villalpando, procuradores de los reales Consejos y Anttonio Pérez que lo es del número de esta villa, y cada uno ynsolidum y los relebó según es relevado y obligaron los vienes en dicho poder obligados, otorgaron substitución en forma y lo firmaron, a quienes doi fee conozco, siendo testigos Domingo Martínez, Pedro de Ruela y Francisco de Prado, residenttes en esta cortte. Don Gerónimo Hezquerra, don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera; ante mí Manuel de Bustamante y Zamora.

Según lo referido, consta y parece de dicho poder y substitución aquí ynsertto y conuerda con su original que bolví a entregar al dicho don Miguel de Aguilar y Ramírez, de que doi fee me rremitto y firmó aquí su recivo y para que conste de su pedimentto, doy el presentte que signo y firmo en Madrid, a quince días del mes de jullio de mill settecientos y veintte y quatro.

[Firmado] Manuel de Bustamante y Zamora.

Recibí el poder original de el dicho, [firmado] Aguilar".

3.1.7. 4.12.1724, NOMBRAMIENTO DE NUEVOS TASADORES

[Al margen] Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Villacampa/Morales/Castilla/Molano.

En conformidad de la respuesta del señor fiscal, de ocho de agosto próximo pasado, y lo que se expresa y motiva por los diputados del liberal arte de la pintura, demás de don Antonio Palomino, pintor de cámara de su majestad, y don Juan de Miranda que lo es de esta corte, se nombran tasadores de las pinturas a don Ysidro Francisco de Rivera y don Gerónimo Hezquerra, diputados de dicho arte, don Valerio Yriarte, don Pedro Calabria, don Miguel Meléndez, don Juan Vicente de Rivera, don Joseph de Paz y don Francisco Horthega, todos yndividuos de dicho arte, con quienes y por aora se entienda también el auto acordado de diez y seis de mayo próximo pasado, y se participe a la sala, correxidor y demás y que en él se contienen para su obserbancia. Madrid, 4 de Dziembre de 1724; emmendado Miguel = y Francisco.

[Firmado]: Licenciado Ortiz".

"M.P.Sr.:

Mathías Phelipe Román, en nombre de don Gerónimo Esquerra y don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, pintores reales, diputados de la noble arte, libre y liberal de la pintura: Ante V.A. paresco en la mejor forma que aia lugar en derecho, y digo que a noticia de mi parte es venido como, a pedimento de el vuestro fiscal se ha expedido cierto decreto por el Consejo, por el qual se sirve de mandar que desde el día de su fecha en adelante se executen las tazaciones de pinturas por don Antonio Palomino, pintor real de V.A., y don Juan de Miranda, pintor de esta corte, assí sea de las que se venden en almonedas públicas o de otras qualesquiera personas, aunque sea por convenio particular o para adjudicarlas a acreedores, u entre herederos, y que ningún otro pintor se entrometa a hacer dichas tazas, imponiendo por dicho decreto diferentes penas a los transgresores, como más por menor en dicho decreto parece a que me refiero. Y respecto de que los motivos y causas que se expresaron por el vuestro fiscal, y que dieron motivos a dicha providencia, ninguna de ellas es adaptable a los profesores de esta noble arte, porque siendo la de averse introducido a tazar y estimar las pinturas personas que con el nombre de pintores sin práctica, ni inteligencia, y sin conocimiento de sus autores pasan a dar valor y estimación, tazando las de grande aprecio por uno ínfimo, y al contrario, las de corto valor por muy subido precio, siguiéndose esto demás de los graves perjuicios que se causan a los dueños de las pinturas, el que padece la causa pública con la extracción de las más clásicas, alguna de las quales concurre en los profesores de esta corte: pues es mui conocida en ella su práctica e ynteligencia y conocimiento, assí de sus autores tanto españoles como estranjeros, como en calidad (esto es) si es original, o copia, y especialmente los comprehendidos en el poder que

presento, pues además de ser muchos de ellos pintores reales, su fama no sólo es pública en esta corte sino en todo el reino, estimando sus pinturas y obras por las de los pintores más célebres que ha tenido la España, sin que en havilidad ni conocimiento se pueda decir quién abentaja a quién, en cuos términos por la providencia dada por el Consejo, reduciendo a dos sujetos la taza de pinturas con prohibición de los demás profesores, se les causa a éstos notable lessión en su sciencia y havilidad, y aun a la misma arte: pues siendo sus fondos infinitos, por el expressado decreto se reduce su sciencia y conocimiento a dos sugetos, en los que no es capaz poder concurrir el preciso para dar el valor y estimación correspondiente a la pintura, y maiormente quando éste las más veces se aprecia segun el concepto en que el pintor que taza tiene a su autor; mediante las inclinaciones que concurren en los profesores de esta arte, cada uno al autor que le parece el que reconocido no suele tener en el concepto de los demás la estimación que el otro, por su inclinación, le dió; en lo qual es preciso recivan el vendedor o comprador el daño que de aquí es forzoso se origine, proviniendo todo esto de ser esta arte sin número, peso, ni medida por donde se pueda estimar, apreciar, quadrar, cubicar, ni ajustar su valor por ser interminable su conocimiento, en cuiá consideración en tiempo alguno, por los progenitores de V.A., se ha impedido la libre facultad de que siempre han gozado los professores de esta noble arte en esta corte de tazar y estimar las pinturas que se les han ofrecido, practicándose esto mismo en toda la Europa, siguiéndose de más de estos perjuicios otro que no es de menos concideración, qual es el privar a los dueños de las pinturas el ocurrir, assí para su venta como para su compra, al pintor de quien tiene hechos mejor concepto, o al que por amigo sin interesse alguno le desengaña; en cuos términos es impracticable la prohibición expressada, pudiéndose practicar la providencia en todas las cosas, más no en donde no ai medio para ajustar su valor, de que proviene que si se han experimentado notables perjuicios por averse introducido a tazar pinturas, con el nombre de pintores, sujetos que no lo son, es forzoso se originen muchos más, reduciéndose a dos sujetos el valuarlas y estimarlas: en cuiá consideración y que las causas que expressó el vuestro fiscal para pedir se proveiese de remedio fueron las de tazar pinturas personas que no eran professores de el arte, lo que cesa en mis partes; por tanto,

A V.A. supplico se sirva de declarar que la prohibición expressada en el referido decreto sea y se entienda con todas aquellas personas que no fueren professores de el arte de pintura, conocidos y tenidos por tales en esta corte, reduciendo el nombre de tazadores hecho en los dichos Palomino y Miranda al de celadores y fiscales de los sugetos que se entrometiessen a estimar las pinturas, no siendo de los expressados professores, para lo qual en caso necesario, supplico dé el expressado decreto con el respecto y veneración devida que será justicia que pido, y sobre ello hago el pedimento y súpplica que más convenga.

[Firmado] Mathías Phelipe Román.

Licenciado Agustín Martínez de Perea."

"Don Gerónimo Ezquerria y don Isidro de Rivera, diputados del arte de la pintura.

Lizenciado Ortiz - San Pedro - Señores de Gobierno.

Madrid, y julio 18 de 1724. Júntese y véalo el señor fiscal".

"El fiscal, en vista de este pedimento y demás papeles de este espediente, dice: que en atención a lo que en él se espresa y motivan estas partes, ya que siendo algunos de los pintores de su majestad parece se deverán reputar por personas inteligentes en el conocimiento de pintura, para poderlas tasar. Si el Consejo fuere servido, podrá nombrar de todos ellos los que tubiere por combeniente para que, asimismo con los dos

nombrados, puedan hacer tasaciones de pinturas, o tomar la providencia que tubiere por más combeniente. Madrid, y agosto 8 de 1724".

"Certifico que haviéndose visto por los señores de él ciertta ynstanzia que han hecho don Gerónimo Hezquerra y don Isidro Francisco Rodríguez de Rivera, pintores reales diputados del noble arte, libre y liberal de la pintura en esta cortte, con motivo del auto acordado del Consejo de 16 de mayo de este año en que para evitar los daños y perjuizios que se ocasionavan a la causa pública de tasarse las pinturas por sujetos no prácticos e inteligentes en este arte y sin conozimiento de sus autores, se mandó que dichas tasaciones se executasen sólo y prezisamente por don Antonio Palomino, pintor de cámara de su majestad y don Juan de Miranda, que lo es en esta corte, sin que ningún otro pintor lo pudiese hazer con otras prevendas que en dicho auto se expresan. De cuiá observanzia y limitazón de solos dos tasadores representaran dichos diputados, se podían originar graves daños por diferentes motivos y razones que expusieron, y haviendo dichos señores de el Consejo tenido presente el zitado autto acordado, y lo que se ha dicho por el señor fiscal, por uno que proveieron en 9 de este mes, en conformidad de la respuesta de dicho señor fiscal, y lo que se ha expresado y motivado por los referidos diputados del liberal arte de la pintura, nombraron, demás de los expresados don Antonio Palomino y don Juan de Miranda, por tasadores de dichas pinturas a los enunziados don Gerónimo Hezquerra y don Isidro Francisco de Ribera, diputados de este arte, a don Valerio Yriarte, don Pedro Calabria, don Miguel Meléndez, don Juan Vizente de Rivera, don Joseph de Paz y don Francisco Ortega, todos individuos de dicho arte, con quienes mandaron que por ahora se entienda tanbién el referido auto acordado de el 16 de maio de este año y que se partizipe a la sala, corregidor de esta villa y demás que en el auto se mandó para su observanzia, de que doy esta zertificación en Madrid, a 21 de Diciembre de 1724".

"Cortte. Pintores.s. Tasas de pinturas. 21 de diziembre de 1724."

3.1.8) 12.1.1725, JUAN DE MIRANDA REITERA SU PETICIÓN

"Yo, Jacobo Ramos Taboada, escribano del rey nuestro señor, residente en su cortte y provincia, doy fee que oy día de la fecha, ante mí como ttal escribano y cierttos testigos, don Juan de Miranda, vezino de esta villa y professor de la pinttura en ella, y thassador general nombrado por los señores del Real Conssejo de Castilla, junttamente con don Anttonio Palomino, del mismo arte, de todo qualquier jénero de pinttura, ottorgó un poder general a favor de Matthías Obejero, Joseph López de Conttreras y Joseph de Guibelondo, procuradores de los reales Conssejos, y de Manuel Monedero y Anttonio Pérez, que lo son del número y juzgado de esta dicha villa, y de cada uno insolidum para que le defiendan, en ttodos sus pleitos, caussas y negocios, civiles y criminales, que al presentte tiene pendientes y en adelante se le ofrezziessen, con qualesquier perssonas de qualquier estado, calidad o dignidad que sean, así por razón de ttal tassador, como por otra que sea, sobre lo qual puedan parezer y parezcan ante su magestad que Dios guarde, señores de sus reales Conssejos y demás tribunales eclesiásticos y seglares que convengan, y con derecho puedan y devan, y presenttar demandas, pedimentos, requerimientos, cittaciones, prottestas, oposiciones, contrtradiziones, aparttamientos, consenttimientos de solttura y otras conclusiones, recussaziones y jurarlas, pedir, exonerar prisiones, embargos, desembargos, venttas, fianzas y remattes de vienes y

ttomar posesión de ellos. Y finalmente, para que agan todos los demás auttos y diligencias, judiziales y extrajudiziales que convengan, asta el fenezimiento de ellos; cuyo poder les dió con libre, franca y general administración, obligazón y relevazón en forma, como ttodo lo referido más largamente consta y parece de el que queda en mi poder y rexistro de scripturas a que me remitto, y para que conste donde convenga, de pedimento de dicho don Juan de Miranda, doy el presente que signo y firmo en la villa de Madrid, a doze días del mes de henero, año de mill settezientos y veintte y cinco.

En testimonio de verdad.

[Firmado] Jacobo Ramos Taboada".

"M.P.Sr:

Don Juan de Miranda, professor de la pintura, vezino de esta corte, nombrado con don Antonio Palomino, de la misma profesión, por V.A. para executar las tasaciones de pinturas que se ofrezcan en ella: ante V.A., en la mejor vía y forma que en derecho lugar ayga, parezco y digo: que con el motivo de haverse experimentado muy considerables y gravísimos daños y perjuicios a las causa pública y personas particulares, dueños de pinturas, por haverse yntroducido a tassar su precio y estimación diferentes sugetos que con el nombre de pintores, sin práctica ni ynteligencia, y sin conocimiento de sus autores, lo executaban, de que resultaba que las de los más clásicos y estimadas en todos los reynos se solían tassar en un ínfimo precio, dando motibo a que se comprassen para extraherlas y que muchos tubiessen en ello trato y comercio; y las que no eran de calidad se tasaban en subidísimos precios, de que se originaban yrreparables yncombenientes, que necesitaban de providencia y remedio. Fue V.A. servido, para poner el combeniente y que se evitassen los daños y perjuicios referidos, mandar por su auto de 16 de mayo del año próximo pasado de 724, decretado a pedimento de vuestro fiscal, que en adelante el dicho don Antonio Palomino y yo solos executássemos todas las tasaciones de pinturas que se ofreciessen, tanto para que se vendan en almonedas públicas como de otras qualesquier personas, aunque sea por combenio particular o para adjudicarlas a acrehedores o entre herederos, prohiviendo con graves penas que otro ningún pintor se entrometiesse a hacer dichas tassas, como todo más por menor resulta del citado auto de V.A. a que me refiero, y presento copia autorizada. Y es así, que haviendo estado asta oy en obserbancia, como es justo, lo mandado en él por V.A., a mi noticia es llegado que algunos pintores desta corte tienen en el vuestro Conssejo yntroducida pretensión a fin de que se les dé licencia y facultad para poder, sin yncurrir en las penas de dicho auto, hacer libremente las tassaciones que se les ofrezcan: Y mediante que de abrir la mano a conceder semejantes licencias se seguirá precisamente quedará enteramente frustrado el fin apetecido en la expedición del citado auto, quedándose por este medio en su fuerza y vigor los motibos que tubo V.A. para decretarle. Pues puede componerse muy bien que concurra en dichos pintores una muy competente avilidad para pintar según arte, y no sepan la estimación y aprecio que se deve dar a una pintura, por deverse regular éste según el autor cuia fuesse, de que no todos tienen el conocimiento, experiencia y práctica necesaria como a cada paso se experimenta, como ni tampoco si son originales, o copias, de que resultan ynfinitos absurdos y agravios à los ynteressados: sin que merezca la más leve estimación ni aprecio la causal en que quizá querrán fundar su pretensión, figurando no ser bastantes dos para tassar todo lo que se ofrece en un pueblo tan dilatado como es la corte, pues (además de que según

[En el expediente se insertan, entre este documento, tres hojas impresas que corresponden a la sentencia de 16 de mayo de 1724, que no volvemos a transcribir por aparecer más arriba].

se experimenta uno solo bastaría, pues suelen pasarse los quince días y aun mes entero sin ofrecerse tasación alguna que hacer para ninguno de los casos comprendidos en dicho auto) es muy leve motivo para contrastar los gravísimos que tubo V.A. presentes para dar la expresada providencia, que no puede ser nunca del real ánimo de V.A., como dirigido siempre a lo más justo y menos perjudicial, el que quede desbanecida como precisamente habrá de quedar siempre que se concediessen semejantes licencias, como nos lo hace manifiesto la misma experiencia, pues con sola la noticia de dicha pretensión todos los pintores generalmente avilitados y no avilitados, se han alentado ya a executar todas las tassas que se les ofrece, en contravención de lo determinado por V.A. y sin temor alguno de las penas en dicho auto ympuestas a lo que no es justo se dé lugar.

Por tanto:

A V.A. suplico se sirva denegar à los referidos pintores semejante pretensión, como tan perjudicial a la causa pública, mandando, en caso de havérseles concedido ya las referidas licencias, que se recojan y que de ningún modo usen de ellas, dándoseme traslado, en caso necesario, de dicha pretensión, para en su vista poder con más formalidad proponer a V.A. los graves y excesivos ynconvenientes que de ello puedan seguirse al común y particulares, que para todo hago el pedimento o pedimentos que más útiles y necesarios sean, con el de justicia de que procede, y pido y juro lo necesario, &.

[Firmado] Don Juan de Miranda
Santiago de Tomillas Vallexo."

"Pagó esta parte las tasas asta aquí.

Madrid y henero, 12 de 1725.

[Al margen] Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Villacampa/Salvador/Cava/Orozco.

Sin embargo de esta contradicción y motivos en que se funda, se guarde lo provehido en el auto del Consejo de quatro de diziembre próximo pasado, y se pasen las órdenes respectivas. Madrid, 22 de marzo de 1725.

[Firmado] Licenciado Ortiz".

"Juan de Miranda, pintor. Escribano San Pedro. Señores de Gobierno.

Madrid, y henero once de 1725.

Dése traslado a esta parte como lo pide y, con lo que digere, pase a la vista del señor fiscal con antezedentes".

[Al margen] "Lo tomó y bolbió sin dezir nada".

"El fiscal, en vista de este espediente, dice: que respecto de lo que tiene dicho en su respuesta de 8 de agosto del año próximo passado, y está mandado por el Consejo, en atención a los motivos que se tubieron presentes en decreto de 4 de diziembre de dicho año próximo passado: si fuere servido podrá desestimar esta pretensión. Madrid y henero 20 de 1725".

3.1.9) 13.9.1726, PETICIÓN DE JUAN BAUTISTA SIMÓ PARA SER TASADOR

"Pongo presente al Real Conssejo que, sin perjuizio de aquellos pretendientes antiguos de quien tengo suponer, que don Juan Bautista Simó le conozco por profesor del arte de la pintura y muy buen pintor, que esto es lo que sé, en lo demás, el Real Conssejo tomará la providencia que fuere de su maior agrado, Dios os guarde a V.M. muchos años.

Madrid y septiembre, 13 de 1726

[Firmado] Isidro Francisco de Ribera.

[Dirigido a] Señor don Baltasar de San Pedro".

"M.P.Sr.:

Juan Garcés, en nombre de don Juan Bautista Simón, profesor de arte de la pintura en esta corte, digo que por autos acordados del Consejo están nombrados ocho maestros de este arte para que ellos y no otros hagan las tasaciones de pinturas que se ofrezcan, evitando por este medio los fraudes que por ympericia de los que las hazen se experimentan. Y mediante que uno de los dichos maestros hera don Antonio Palomino (que a fallezido),

A V.A. suplico se sirva nombrar en su lugar a mi parte, y mandar se le guarden todas las excepciones y preheminenzias que a los demás en que recibirá merced, &.

[Firmado] Juan Garzés".

"Juan Bautista Simón. Pintor.

Señores de Gobierno. Escribano San Pedro.

Madrid y agosto diez y siete de 1726

Póngase con los antezedentes y tráigase".

[Al margen] "Señores de Gobierno.

Villacampa/Molina/Arana/Cava/Zepeda.

Informen sobre esta pretensión y suficiencia del pretendiente, don Isidro Francisco de Rivera y don Gerónimo Hezquerra, con lo que se traiga. Madrid, 6 de septiembre de 1726.

[Firmado] Licenciado Ortiz".

"M.P.Sr.:

Juan Garzés, en nombre de don Juan Bautista Simón, del arte de la pintura en esta corte = Digo que mi parte pretende le nombre V.A. por tasador de pintura de ella, en lugar y por muerte de su maestro don Antonio Palomino y Velasco; y aviendo acordado que para determinar con el devido conozimiento informasen don Isidro de Rivera y don Gerónimo Ezquerra, lo hizo el primero, y el segundo lo está retardando más haze de ocho días, sin embargo de haver mi parte pasado con él los más políticos y eficazes ofizios. Y no encontrando motivo que tubiese dicho don Gerónimo para retardar su ynforme, se halla serlo lo que a llegado a noticia de mi parte de que a tenido y tiene conferencias con los de este arte sus apasionados, en diziéndolos a que agan y se

opongan a la pretensión de mi parte. Y respecto que estos hechos son en sí maliciosos, y manifiestan que, sin embargo de no poder hazer adverso el informe, pues le consta la ydoneydad de mi parte, tampoco le hará favorable aun quando se le obligase; por V.A. a ello, en esta atenzión,

A V.A. suplico se sirva prefinir un breve término a dicho don Gerónimo para que haga el zittado informe o pasar sin él, y con sólo el de don Isidro de Rivera a determinar esta pretensión, mediante estar fundada en la notoria avilidad y sufizienzia de mi parte, en que rezibirá merced,

[Firmado] Juan Garzés"

"D. Juan Bautista Simón.

Escribano señor San Pedro. Señores de Gobierno.

Madrid y septiembre catorce de 1726

Júntese y al Relator"

3.1.10) 25.9.1726, PETICIÓN DE TORIBIO ÁLVAREZ PARA SER TASADOR

"Don Thorivio Álvarez, profesor que se dize de el arte de la pintura en esta corte, pretende que el Consejo le nombre por tasador de pinturas en ella, en lugar de don Antonio Palomino, y ha acordado el Consejo que V.M. ynforme a él por mi mano, lo que se le ofrezire sobre esta pretensión. Y para ello se lo partizipo de su orden.

Dios guarde a V.M. muchos años.

Madrid y septiembre 25 del 1726.

[Firmado] Baltasar de San Pedro.

[Dirigido a] Don Gerónimo Hezquerra".

"Cumpliendo con la horden del Consejo, según el adjunto, debo dezir = Que conozco a don Toribio Álbarez, más ha de beinte y quatro años, por uno de los professors de abilidad en el arte de la pintura y demás conocimiento de sus autores, como en muchas tassaciones tengo esperimentado, en cuya consecuencia le juzgo mui digno de lo que pretende. Este es mi parezer, salbo &.

Dios guarde a V.M. muchos años

Madrid y septiembre 29 de 1726.

[Firmado] Gerónimo Hezquerra.

[Dirigido a] Señor don Baltasar de San Pedro".

"Don Thoribio Álvarez. Pinttor.

Don Toribio Álvarez es profesor de los antiguos, maestro en el noble arte de la pintura, mui buen pintor y de grande conocimiento de sus autores, como lo acreditan las obras que tiene en público i tengo ecsperienzia. El real Conssejo determinará lo que fuere de su maior agrado. Dios guarde a V.M. muchos años. Madrid y otubre 29 de 1726.

[Firmado] Isidro Francisco de Ribera.

[Dirigido a] Señor don Baltasar de San Pedro".

"M.P.Sr.:

Don Thoribio Álvarez, vezino de esta corte, uno de los del noble arte de la pintura = Digo que por el mes de marzo del año próximo pasado, haviendo echo la presentación a el Consejo don Gerónimo Ezquerro y don Isidro Francisco Rodríguez de Ribera, diputados de dicho liberal arte, que con el motivo de no haver personas enteligenes nombradas para que con pleno conozimiento reconoziese las pinturas y sus autores en las tasaciones ynfinitas que se ofrezían en esta corte, se seguían graves ymcombenientes a el bien común, y atendida esta representtación se nombraron para este fin, entre otros, a don Antonio Palomino, pintor de cámara de su majestad, quien habrá dos meses con cortta diferencia que fallezió, por cuio motibo

A V.A. suplico se sirva de subrogarme en su lugar, rrespecto de ser mi yntteligencia en el referido arte nottoria entre todos los que le componen, merced que espero rezivir.
[Firmado] Don Thoribio Álvarez".

"Don Thorivio Álvarez del arte de pintor.
Señores de Gobierno. Escribano San Pedro.
Madrid y septiembre diez y ocho de 1726.
Ynformen los diputados del arte de pintura"

"Madrid y ottubre tres de 1726
Al Relator con los antezedentes".

3.1.11) 10.3.1728, PETICIÓN DE PEDRO DE PERALTA PARA SER TASADOR Y NOMBRAMIENTO COMO TAL

"M.P.Sr.:

Don Pedro de Peralta, vecino de esta villa de Madrid, profesor del arte de la pintura, dize: que mediante que por fallecimiento de don Anttonio Palomino, uno de los thasadores nombrados para el reconocimiento y thasación de las pinturas que se ofrecen en esta corte, está vacante este empleo, y respecto de concurrir en el suplicante las zircunstancias que se requieren para obtenerle,

A V.A. supplica, con todo rendimiento, se sirva conferirle la nominación de ttal tasador de pinturas, y que para ello se le dé el despacho o título necesario.

En que recibirá merced, &.

[Firmado] Pedro de Peralta".

"Don Pedro de Peralta. Pintores.
Escribano San Pedro.

[Al margen] Señores de Gobierno. Sus excelencias:
Salvador/Zepeda/Orozco/Arriaza.

Nómbrese por tasador de pinturas, en lugar de don Anttonio Palomino, uno de los número asignado por el Consejo, a don Pedro de Peralta, profesor de este arte, de que se le dé zertificación y se pase abiso a los oficios respectivos para que lo tengan presente. Madrid 10 de marzo de 1728.

[*Firmado*] Licenciado ¿Ortiz?
Fecho".

3.1.12) 24.2.1733, PETICIÓN DE FRANCISCO DE ZORRILLA DE SER TASADOR Y NOMBRAMIENTO COMO TAL

"Yo, el padre Sebastián de Bergara, como abad que soy de este real monasterio de San Martín de esta Corte, horden de san Benito, zertifico que don Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura, ha ejecutado en este combento diversas obras, así para el adorno de sus claustros como para los reverendos obispos de Osma, Mondoñedo y Almería, en las que ha manifestado su notoria havilidad y destreza, y expezialmente en un quadro en el que pintó con admirable azierto la istoria de nuestro glorioso patriarcha y los prodijios que se experimentan con sus medallas, y cada día se bale esta comunidad atendiendo a su conozida intelixencia, para la ejecución de qualquiera obra de pintura; y para que conste donde combenga, doy la presente en este mi combento de Madrid a 24 de febrero de 1733.

[*Firmado*] Fray Sebastián de Vergara.
Abad i cura propio de San Martín".

"Don Juan de Santa María, ministro de este convento de trinitarios descalzos redemptores de cautivos de esta corte, certifico que don Francisco Zorrilla ha pintado en este dicho convento en el archivo general de dicho orden, la vida de nuestro padre y patriarcha san Juan de Matta, en ocho lienzos de estatura perfecta, y otros de Nuestra Señora de primoroso pincel; y en nuestro colegio de la Universidad de Alcalá, ha pintado en el claustro la vida de nuestro venerable padre fray Juan Bautista de la Concepción, en ocho lienzos de estatura perfecta, mui à gusto y satisfacción de ambas comunidades, por su destreza, inventiva en el arte de pintar. Y para que conste donde más le convenga, lo signé y firmé en dicho convento de Madrid, en veinte y quatro días del mes de febrero de mil setecientos y treinta y tres años.

[*Firmado*] Fray Juan de Santa María. Ministro".

"M.P.Sr.:

Franzisco Manuel de Aranzivia, en nombre de don Franzisco Zorrilla, vezino de esta corte, y profesor del arte de la pintura, digo: que fue servido el vuestro Consejo nombrar diferentes sujetos en esta facultad, para las thasaziones que se podían ofrezzer de pinturas, en cuio número fue comprehendido don Gerónimo Ezquerra, y con el motivo de haver fallezido éste y concurrir en mi partte la habilidad e yntteligenzia que es nottorio en esta corte, y la califican diferentes obras que en ella ha executado, como es la mayor parte de todas las pinturas que están en el combento de la Santtísima Trinidad de los trinitarios calzados y en el combentto de Jesús Nazareno, donde tiene

pintada la vida del patriarca san Juan de Matha, y en otras diversas partes como es todo el claustro del colegio de trinitarios descalzos de Alcalá, y la sala del ayuntamiento de esta villa, y en el monasterio de San Martín de ella. Por lo que,

A V.A. pido y suplico se sirva mandar y conzeder la lizenzia para que, como uno de los contenidos en el vuestro decreto, pueda mi parte executar qualesquiera tasaciones de pinturas que se puedan ofrezar, que en ello rezivirá merced vuestra.

[Firmado] Francisco Manuel de Aranzivia".

"Pintores. Don Francisco Zorrilla, vezino desta corte.

Escribano señor Munilla.

[Al margen] Señores de Gobierno. Sus excelencias:

Castilla/Camargo/Mutiloa.

Madrid, veinte y cinco de febrero de 1733.

Havíltase a esta parte para que, siempre que sea nombrado para las tasas de pinturas, las ejecute según y como lo pueden hacer los que á este fin están electos, sin que por ello incurra en pena alguna, y pase este expediente al señor fiscal con todos los antecedentes.

Fecho el día 28".

IV) DOCUMENTACIÓN DE TASACIONES

- 1) 2.1.1708, María Jacinta Burón y Mendoza
- 2) 2.8.1709, María de Campos y Ochoa
- 3) 23.5.1714, Juana de la Cruz Reinoso
- 4) 7.2.1716, Catalina Rodríguez de Sanabria
- 5) agosto-septiembre 1717, Sebastián Durón
- 6) 17.10.1717, Francisco Escobedo
- 7) 30.1.1721, Manuela López Pérez
- 8) 25.1.1723, Francisco Moreno y Puebla
- 9) 12.6.1725, María Teresa Gonzalo y Campos
- 10) 16.7.1726, Martín Marcelino de Vergara
- 11) 25.9.1727, María Manuela Lozano
- 12) 27.1.1728, Agustín Herviti
- 13) 13.3.1728, Francisca Hernández
- 14) 3.4.1728, Santiago González
- 15) 10.2.1729, María Teresa Sánchez
- 16) 10.4.1730, Ana María de Negrete
- 17) 20.4.1730, Manuel de Figueroa
- 18) 31.8.1730, Francisco de la Palma Rivadeneira y Noguerol
- 19) 13.3.1731, Gonzalo Ramírez Vaquedano
- 20) 20.6.1731, Domingo Mendoza
- 21) 7.8.1731, Francisco de Aperregui
- 22) 14.11.1731, María Josefa Barón y Espada
- 23) 29.7.1732, Pedro González Trigo
- 24) 6.12.1732, Ángela Apontes
- 25) 20.12.1732, Francisca Domínguez Escribano
- 26) 29.4.1733, María Bernarda Fernández Zorrilla

- 27) 11.1.1735, Luisa Martínez de Peralta
- 28) 9.3.1735, Félix López de Ayala Velasco y Cárdenas
- 29) 2.9.1735, María Colado
- 30) 14.1.1736, José de Zúpide y Acuña
- 31) 28.2.1738, Miguel Pérez Losada
- 32) 5.8.1738, Ignacio Losada y Cerquera
- 33) 10.9.1738, Pedro de Sequeiros y los Cobos
- 34) 22.11.1738, Julián Rodríguez
- 35) 27.11.1738, Rosolea Rodríguez Jordán
- 36) 4.6.1740, Félix Centeno
- 37) 19.1.1741, Gregorio Calvo
- 38) 8.1.1744, Juan Francisco Ollauri y Unda

4.1) MADRID, 2.1.1708. TASACIÓN DE LOS BIENES A LA MUERTE DE MARIA JACINTA BURON Y MENDOZA⁵⁶

“Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a dos de henero de mill setecientos y ocho años, ante mí el escribano del número y testigos, el padre fray Joseph de Mingalvaro, del horden de trinitarios calzados, don Agustín López Ponce, procurador de la benerable orden tercera de nuestro Padre san Francisco, por el poder que representa, y don Francisco Rodríguez Prieto, todos tres testamentarios ynsolidum de doña María Jacinta Burón y Mendoza, y dijeron que, por quanto por auto del señor theniente de Correxidor, don Pedro de Feloaga, de veinte y dos de diciembre del año próximo pasado, se mandó hacer imventario, tasación y almoneda de los vienes que quedaron por fallecimiento de la dicha difunta y que, mediante haverse hecho dicho imventario, para la tasación que iba pedida y mandada hacer, de un acuerdo y conformidad nombraron por tasadores de dichos vienes, por lo que toca a tapicerías, a Manuel Álvarez, maestro tapicero, por lo que toca a pinturas, a Francisco Zorrilla, del arte de la pintura, por lo que toca a escriptorios y demás cosas de madera, a Eugenio Vázquez, evanista, por lo que mira a las mulas a Joseph Retola, herrador y alvéytar, los quales consienten executar la tasación de dichos vienes, cada uno por lo que a su oficio toca, y lo firmaron de que yo, el dicho escribano, doy fee.

[Firmado] fray Joseph de Mingalbarro
 Don Agustín López Ponze de Salas
 Don Francisco Rodríguez Prieto
 Ante mí, Ambrossio de Padilla Fernández de Soto”⁵⁷.

”Tassación de pinturas: En la dicha villa de Madrid, a quatro de dicho mes de henero y año de mill settezientos y ocho, yo el escribano del número hize notorio dicho nombramiento de tassadores, a Francisco Zorrilla, artífize pintor en esta Cortte, el qual, haviendo azeptado dicho nombramiento y jurado por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, hizo la tasación de lo tocante a su arte por ante mí dicho escribano en la forma y manera siguiente:

Primeramente, una pintura grande de Nuestra Señora de la Asumpción, santo Domingo, san Francisco y diferentes ángeles, de zerca de tres varas de alto y dos de ancho, con marco negro, tassada en quinientos reales: 500.

⁵⁶ A.H.P.: Protocolo 14157 (Antonio Padilla), 447-531.

⁵⁷ Ibidem, 456-456v.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Oliva o Balmaneda, de quasi del mismo tamaño, tassado en quatrocientos y cinquenta reales de vellón: 450.

Otra pintura de la Magdalena con dos ángeles, de zerca de dos varas de alto y vara y media de ancho, tasada en noventa reales: 090.

Otra de un Cruzifijo, de zerca de dos varas de alto, vara y media de ancho, con su marco negro y moldura dorada, en sesenta reales: 060.

Otra de Santa Teresa, con diferentes ángeles, en treinta reales: 030.

Un relicario mediano, de minatura, con marco de peral guarnezido de bronzes, con algunas reliquias, hecha a forma de un retavlico, pintado en él Nuestro Señor con la cruz a cuestras, en trezientos reales: 300.

Dos láminas ochavadas, una de San Gerónimo y otra de San Agustín, con marcos de palosanto guarnezidos con diferentes adornos de bronze sobredorado, tasados quatrocientos reales: 400.

Otra pintura de Nuestra Señora, con san Juan y san Pedro, en tavla, de dos tercias de alto y media vara de ancho, con marco tallado y dorado, en cinquenta reales: 050.

Otra pintura del hermano Alonsso Rodríguez, de la Compañía de Jesús, con marco de pino cubierto de pasta y molduras doradas, de poco menos de media vara, en veinte reales: 020.

Otra pintura de tercia de alto y quasi lo mismo de ancho, del Niño Jesús, Nuestra Señora y san Joseph, pintada en piedra, con marco de peral, en ochenta, digo, cinquenta reales: 050.

Otra del Nazimiento, en tavla, de quarta de alto con marco gaspeado y dorado, en ochenta reales: 080.

Nuebe paíces muy viejos, sin marcos, a seis reales cada uno hazen cinquenta y quatro: 054.

Y en la forma referida, hizo la dicha tasazón y dijo haver ssido sin hazer agravio a ningun interesado, devajo del juramento que tiene hecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, y que es de hedad de veinte y nueve años, poco más o menos.

[Firmado] Francisco de Zorrilla

Antte mí, Antonio de Padilla”⁵⁸.

4.2) MADRID, 2.8.1709: TASACIÓN DE LOS BIENES DE LA TESTAMENTARÍA DE MARÍA DE CAMPOS Y OCHOA⁵⁹

"En la dicha villa de Madrid, en dos de el dicho mes de agosto y año de mill setezientos y nueve, los dichos don Pedro de Gamboa como testamentario y Dionisio González Mangas como curador ad litem de dichos menores, por ante mí el escribano y para efecto de tasar dichos bienes nombraron por tasadores para las pinturas a don Francisco Zorrilla de el arte de la pintura y para la madera y cosas de cocina, por ser cortas a Andrés González maestro ebanista, para que cada uno haga su tasa en la forma ordinaria, y lo firmaron doi fee"⁶⁰.

[No lo firma nadie]

"En la dicha villa de Madrid, en el dicho día, mes y año dichos, el dicho don Francisco Zorrilla, tasador nombrado para las pinturas por ante mí el escribano, aceptó el dicho

⁵⁸ Ibidem, 457v-458v.

⁵⁹ A.H.P.: Protocolo 11061 (Juan Manuel Pérez de Alviz) 316-322.

⁶⁰ Ibidem, 319v.

nombramiento, y aviendo jurado en forma de derecho que haría bien y fielmente su oficio, hizo la dicha tasación en la forma siguiente:

Primeramente tasó una pintura de la Zena, de más de dos baras de ancho, con su marco negro, en quatrocientos y cincuenta reales: 450.

Una pintura de el Santísimo Christo de el Pardo en el sepulcro, de hasta dos baras de largo con su marco negro, en seiscientos reales: 600.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Concepción, de más de dos baras de alto con su marco negro, en quatrocientos y ochenta reales: 480.

Más cinco láminas de piedra, de hasta media bara en quadro con sus marcos negros, a cinquenta reales cada uno, montan duzientos y cinquenta reales: 250.

Más tres quadros retratos de hombres, de hasta tres baras de alto cada uno con sus marcos negros, a trezientos reales cada uno, montan novezientos reales: 900.

Dos Christos crucificados de las cavezeras de las camas, en cruces de madera ordinaria, a cinquenta reales cada uno: 100.

Y en la forma referida el dicho don Francisco Zorrilla hizo la dicha tasación, y debajo de el dicho juramento declaró aberla hecho bien y fielmente, sin dolo ni fraude alguno, a su saver y entender y sin hazer agravio a las partes, y lo firmó doi fee"⁶¹.

[*No lo firma nadie*]

4.3) MADRID, 23.5.1714: TASACIÓN DE LOS BIENES DE JUANA DE LA CRUZ REYNOSO⁶²

"En la villa de Madrid, a veinte y tres días de el mes de mayo año de mill setezientos y catorze, los señores lycenciado don Gerónimo de Aquenza, presbítero testamentario insolidum de doña Juana de la Cruz Reynoso, viuda de don Jazinto de Cabredo, y doña Theresa de Cabredo, heredera de la dicha doña Juana de la Cruz, por ante mí el escribano estando en el quarto donde vivió y murió la dicha doña Juana, empezaron el inventario de los vienes que quedaron de la dicha difunta y para efecto de tasarlos de un acuerdo y conformidad, nombraron por tasadores para las pinturas a don Francisco Zorrilla, profesor de el arte de la pintura; para la madera a Manuel Fernández, maestro ebanista; para los cortos vestidos, ropa blanca, colchones y cosas de cocina a doña Agustina Tuson; los quales aceptaron dicho nombramiento y juraron en forma de hazer bien y fielmente sus oficios, sin fraude alguno, el qual dicho imbentario y tasación se hizo en la forma siguiente:

Primeramente ponen por imbentario una imagen de Nuestra Señora bestida de Concepción, con la cabeza y manos de talla, tasada por el dicho don Francisco Zorrilla en cinquenta reales: 050.

Un quadro de Nuestra Señora con el Niño en la cuna, de más de dos baras de ancho y bara y media de alto, marco de pino y perfiles dorados, tasado en trezientos y sesenta reales: 360.

⁶¹ Ibidem, 319v-320. La relación de pinturas se repite en los folios 65-66v, salvo variantes gráficas, dentro de la tasación de los bienes de Francisco Fernández Rontero, con la anotación marginal "pintor don Francisco Zorrilla firma 1º de agosto". No la hemos transcrito, para evitar reiteraciones.

⁶² A.H.P.: Protocolo 11061 (Juan Manuel Pérez de Alviz), folio 436-441v.

Otro quadro de San Pedro, de bara y media de alto y cinco quartas de ancho, marco de pino negro, tasado en ciento y ochenta reales: 180.

Otro de San Antonio, de el mismo tamaño y marco, tasado en ciento y veinte reales: 120.

Otro quadro pintura de el Juizio, de cinco quartas de ancho y bara de alto, marco negro, tasado en quinientos reales: 500.

Otro quadro de Santa Theresa en su tránsito, de dos baras de alto y bara y media de ancho, con marco negro moldado, tasado en nobenta reales: 090.

Otro de San Antonio con el Niño Jesús poniéndole una corona de flores, de cinco quartas de alto, marco negro tasado en veinte reales: 020.

Otro quadro de Santa Gertrudis, de bara y media de alto y cinco quartas de ancho, marco ordinario, tasado en ochenta reales: 080.

Un país con dos navíos, de cinco quartas de ancho y bara de alto, marco negro, en cinquenta reales: 050.

Otro quadro de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, de bara en quadro, marco negro y perfiles dorados, tasado en setenta reales: 070.

Otro de la Virgen de los Dolores, de bara de ancho y poco menos de alto, con marco, tasado en ciento y veinte reales: 120.

Otro de Nuestra Señora de Atocha, de poco más de media bara de alto y tercia de ancho, marco negro, tasado en quarenta reales: 040.

Otro quadro de las Edades, de dos baras de ancho y cinco quartas de alto, marco negro, tasado en setenta reales: 070.

Un país de casi bara y media de ancho y media de alto, con marco, tasado en seis ducados: 066.

Un quadrito de San Antonio bordado, con su bidriera, de tercia de alto, marco de peral, tasado en treinta y cinco reales: 035.

Otro quadrito estampa, retrato de el rey nuestro señor, marco negro, en diez reales: 010.

Un relicario de Nuestra Señora de la Contemplación, bordado, en dos reales: 002.

Otro quadro de Nuestra Señora de la Soledad, pequeño, con marco, en veinte y cinco reales: 025.

Un quadro de Nuestra Señora de el Traspaso, en treinta reales: 030.

.... Y en este estado se quedó por aora el dicho imbentario para proseguirle siempre que combenga, y los dichos vienes se quedaron en poder de los dichos testamentarios y heredera, quienes se obligaron a dar quenta de ellos cada y quando que se les pida. Y los dichos tasadores, debajo de el juramento que tienen hecho, declararon haver hecho la dicha tasación bien y fielmente a su saver y entender, y sin agravio de las partes, y lo firmaron los que supieron de que doi fee:

[Firmado] Gerónimo Aquenza.

Teresa de Cabredo.

Francisco Zorrilla.

Manuel Fernández."

4.4) MADRID, 7.2.1716: TASACIÓN DE LOS BIENES DE CATALINA RODRÍGUEZ DE SANABRIA⁶³

"Don Manuel y don Sevastián de las Peñas, vezinos de esta Corte, testamentarios insolidum de doña Cathalina Rodríguez de Sanabria, difunta, y sus herederos con beneficio de ymbenttario, dezimos que en virtud de auto de vuesa merced, está echo el ymbentario de los vienes que quedaron dela susodicha, y para cumplir con su disposición es nezesario se haga tasazón y almoneda dellos, para lo qual nombramos por tasadores a don Francisco Zorrilla, pintor, para las pinturas, y para lo que toca a madera a Juan Pimentel, maestro entallador; a Lázaro Marín, maestro sastre, para lo que toca a su oficio; a Francisco de la Peguda, tapizero; a Bernardo de Olia, dorador de fuego, para los trastos de cozina, y para la escultura a Gregorio Martínez.

A vuesa merced pedimos y suplicamos se sirva haver por nombrados dichos tasadores y mandar se les notifique la hagan y juren, y que echa se haga almoneda de dichos vienes, que es justicia que pedimos"⁶⁴.

"En la villa de Madrid, a siete días del mes de febrero de mill setezientos y diez y seis años, yo el escribano hize notorio el auto de arriva a don Francisco Zorrilla, vecino de esta Corte, del arte de la pintura y tasador nombrado para lo tocante a su arte, el qual azeptó el nombramiento en él echo y juró por Dios Nuestro Señor y a una senal de cruz en forma hacerla bien y fielmente, sin hazer agrabio a ningún interesado y la haze en la forma y manera siguiente:

Tasazón de las pinturas: Primeramente una pintura del Hijo pródigo, de dos varas de ancho y vara y media de alto con marco azul jaspeado, tallado el perfil y sus ocho tarjetas doradas, tasado en dos mill y ducientos reales vellón: 2.200.

Otras quatro pinturas yguales de los quatro tiempos del año, del mismo tamano y marcos que la antecedente, copias de Bazan, tasadas a quatrocientos y quarenta reales cada una, hazen mill setezientos y sesenta reales de vellón: 1.760.

Otras dos iguales, una de San Antonio y la otra de San Juan Evangelista, de una bara de alto y tres quartas de ancho, marcos de pino y perfiles dorados, anbas a noventa reales cada una, hazen ciento y ochenta de vellón: 180.

Otra de Nuestra Señora de la Leche de una tercia en quadro, con su bidriera por delante, con su marco de pino enbutido de peral, de Lucas de Olanda, tasada en trezientos y sesenta reales de vellón: 360.

Otra de Nuestra Señora de Velén, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, con marco de pino negro, romana, en duzientos y quarenta reales de vellón: 240.

Diez prespectivas de piedra, de media bara de alto y poco más de ancho, con marcos de pino negro, a cinquenta reales cada una, hazen quinientos reales de vellón: 500.

Otra de San Francisco, de tres quartas de alto y media bara de ancho, con marco de pino negro y perfiles dorados, en quarenta reales de vellón: 040.

Dos prespetivas de Flandes, la una con sus frutas y la otra con diferentes mugeres, de una terzia de ancho y una quarta de alto, con marcos tallados y dorados, a sesenta reales cada una, hazen ciento y veinte: 120.

Otra de Nuestra Señora de la Soledad, de dos baras de alto y bara y media de ancho, con marco de pino negro, en cinquenta rreales de vellón: 050.

⁶³ A.H.P.: Protocolo 15201 (Tomás Nicolás Maganto), 112-128.

⁶⁴ Ibidem, 118.

Otra de un crucifijo, del mismo tamaño y marco que la de arriba, en ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Otra de San Francisco, del mismo tamaño y marco, en ducientos reales: 200.

Otra de Nuestra Señora de la Concepción, del mismo tamaño y marco, que es copia de Rivera, en quatrocientos reales de vellón: 400.

Otra de la Zena, de vara y media de alto y otro tanto de ancho, con marco de pino negro, en ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Otra de Nuestro Señor en el sepulcro y Nuestra Señora y el angel, de dos varas de ancho y vara y media de alto, con marco de pino negro, en seiscientos reales de vellón: 600.

Otra de Santa Cathalina, del mismo tamaño y marco, en ciento y cinquenta reales de vellón: 150.

Otra de Nuestra Señora con el Niño y san Juan, de una vara de ancho y tres quartas de alto, con marco de pino en ciento y veinte reales⁶⁵: 120.

Otra de San Antonio de Padua y san Gerónimo en el desierto, de media vara de ancho y una tercia de alto, con marco de pino negro, en noventa reales de vellón: 090.

Otra de Santa Theresa de tres quartas de alto y media de ancho, con marco de pino negro, en quinze reales de vellón: 015.

Otras dos, la una de San Pedro y la otra de Nuestra Señora del Sagrario, de una vara de alto y media poco más de ancho, a sesenta reales cada una, hazen: 120⁶⁶.

Un quadro de San Pedro y otro de Nuestra Señora del Sagrario [*tachado*].

Otra pintura del Santo Christo de Burgos, de tres varas de alto y dos de ancho, sin marco, en trezientos reales de vellón: 300⁶⁷.

Y en la forma referida declaró haver hecho la dicha tasación bien y fielmente, a su saver y entender, sin acer agravio a ninguno de los interesados devajo del juramento fecho, en que se firmó y ratificó y lo firmó doy fee.

[*Firmado*] Francisco Zorrilla.

Ante mí, Blas Hernández"⁶⁸.

4.5) MADRID, agosto-septiembre 1717: TASACIÓN DE LOS BIENES DE SEBASTIÁN DURÓN⁶⁹

"En la villa de Madrid, a diez días del mes de febrero de mill setecientos y diez y ocho años, ante mí el escrivano y testigos parecieron los señores don Juan de Peralonso, clérigo de menores órdenes, residente al presente en esta Corte, testamentario de don Sebastián Durón, capellán que fue de la Reyna viuda de España y su limosnero, y don Manuel de la Peñas, vezino de esta dicha villa, secretario del Secreto de la Inquisición de la ciudad de Barzelona, en nombre y en birtud de poder que tiene del licenciado don Francisco Lucio y Brihuega, vezino de la villa de Brihuega, que se le dio y otorgó como otro de los testamentarios del dicho don

⁶⁵ En el inventario consta como "otra de Nuestra Señora del Cariño con el Niño en los brazos".

⁶⁶ En el inventario se añade "marcos de pino negro".

⁶⁷ En el inventario se incluye "un sudario con su vidrio por delante, de una quarta poco más o menos".

⁶⁸ A.H.P.: Protocolo 15201 (Tomás Nicolás Maganto), 118v-120v.

⁶⁹ A.H.P.: Protocolo 13881 (Blas Hernández), 795-805v. No podemos precisar la fecha exacta en que se realizó la tasación; la datación que se indica es orientativa, teniendo en cuenta los meses en que se hizo el traslado de los bienes y el inicio de la almoneda.

Sebastián Durón, por lo que mira a los bienes que le pertenecía y dejó en estos reynos de España, que dicho poder se otorgó en veinte y siete de septiembre del año pasado de mill settecientos y diez y siete, ante Francisco Merino, escribano del número de dicha villa de Brihuega, que doy fee aber bisto y es bastante para cobrar y otras cosas; y usando de él dicho don Manuel y el referido don Juan de Peralonso, unánimes y conformes, de un acuerdo y conformidad, y debajo de juramento que de su voluntad hicieron por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho dijeron: que los vienes que dejó el dicho don Sebastián en los dominios de España para el cumplimiento de sus disposiciones se espresarán aquí con sus tasas, y los que se an bendido, los que se an remitido a dicha villa de Brihuega para el adorno de la capilla de Nuestra Señora de la Zarza que en la parrochial de dicha villa mandó colocar, y los bienes que an quedado por bender y los gastos executados en la colocación de dicha santa ymagen por el dicho don Juan de Peralonso así en el biaje desde Baiona de Francia a esta Corte y desde ella a la de Brihuega y condución de ornamentos, paga de oficiales de manos y material, que todo con distinción y claridad para que conste de ello en todo tiempo se especifica aquí en la forma y manera siguiente:

Primeramente una imaxen de Nuestra Señora de la Conzepzión, de dos baras de alto y vara y media de ancho, marco negro y targetas doradas, tasada en quatrocientos reales vellón: 400*.

Más treze mapas de diferentes tamaños, marcos negros y molduras doradas dentro y fuera, tasadas a quarenta y cinco reales cada una, ymportan todas quinientos y ochenta y cinco reales de vellón: 585*.

Dos países de abes, de cerca de tres quartas en quadro, marcos del mismo jénero, tasadas a cinquenta reales cada una, haçen cien reales: 100*.

Un quadrito de una tercia en quadro, de Nuestra Señora del Pino, tasado en quarenta reales de vellón: 040*.

Más otro quadro de San Raphael, de vara y media de ancho y cinco quartas de alto, marco y molduras doradas, tasado en ducientos y quarenta reales de vellón: 240*.

Más una pintura del Salvador, de bara y media de alto y cinco quartas de ancho, marco y tarjetas del mismo jénero, tasado en ducientos y quarenta reales de vellón: 240*.

Más otra pintura de Nuestra Señora con san Juan, de cinco quartas de alto y cerca de bara de ancho, marco y tarjetas del mismo jénero, tasado en trecientos y sesenta reales: 360*.

Más dos láminas en cobre, la una de San Francisco, la impresión de las llagas, y la otra de Cristo rresucitado y la Magdalena, de una tercia de alto y una quarta de ancho, marcos negros con molduras y targetas doradas, tasadas en quatrocientos y ochenta rreales de vellón: 480*.

[Siguen objetos de cobre, muebles y tapices]

Primeramente un quadro de Nuestra Señora, con el Niño Jesús y el ánxel, de vara y media de alto y cinco quartas de ancho, marco negro, molduras y targetas doradas, tasado en ochocientos reales de vellón: 800.

Un quadro de Santa Zecilia y los ánxeles con su música, de vara y media de ancho y cinco quartas de alto, marco del mismo xénero, tasado en novecientos y sesenta reales de vellón: 960.

Seis países de montería, de dos baras de ancho y vara y media de alto, marcos como los antecedentes yguales todos y copias de Bazan, tasados a quatrocientos reales cada uno, ymportan dos mill y quatrocientos reales: 2.400.

Dos países de abes, de cinco quartas de ancho y una bara de alto, marcos negros y molduras dentro y fuera, doradas, el uno de ellos rroto y remendado, tasados a duzientos reales cada uno, ymportan quatrocientos reales de vellón: 400.

Seis marinas de tres quartas de ancho y dos tercias de alto, marcos del mismo xénero, tasados a trezientos reales cada uno, ymportan mill y ochocientos reales: 1.800.

Dos láminas de vidrio de zerca de tres quartas de alto y media bara de ancho, la una la visitación y la otra la oración del huerto, marcos labrados de ébano, tasadas a veinte doblones cada una que hazen dos mill y quatrocientos reales de vellón: 2.400.

[*Sigue una mesa*]

Otra pintura de una muger desnuda con un sátiro, de dos baras de ancho y bara y media de alto, con marco negro dorado, tasada en ciento y cinquenta reales de vellón: 150.

Treinta y seis estampas sobre tabla guarnecidas alrededor con sus labores de pajas y son de príncipes y madamas, tasadas a cinco reales cada una, ymportan ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Más quatro tomos de los atlas, su explicazi3n en latín, tasados en trecientos reales, los quales están en poder del reverendísimo padre fray Benito Padierna, del orden de nuestro padre san Benito y residente en el combento de san Martín de esta villa de Madrid, los que se han entregado al dicho padre para que solicite su benta: 300”⁷⁰.

[* *Estos bienes fueron vendidos, aunque por un importe diferente al tasado: 230, 278’18, 60, 20, 120, 75, 120 y 240 reales respectivamente; el resto figuran como “bienes existentes que quedaron de la almoneda”*]⁷¹.

“Caudal remitido por don Juan de Peralonso al licenciado don Francisco Lucio y otros gastos executados sobre el cumplimiento de la disposici3n de la testamentaría:

[...] Más pagó a don Francisco Zorrilla, pintor, por su trabajo de haver tasado las pinturas que ban rreferidas, quarenta y cinco reales y seis maravedís: 045’06.

[...] Más pagó de mudar los muebles a la almoneda que se hizo de ellos en la calle de las Fuentes, componer los quadros, armar la cama, clavos y componer los escriptorios con otros gastillos que constan en memorias por menor, ciento y tres reales y quinze maravedís: 103’15.

Más pagó a don Juan Sánchez Murillo ducientos y noventa y siete reales y medio por el alquiler de la casa en que se hizo la almoneda, desde onze de agosto de mill settecientos y diez y siete hasta seis ynclusibe del mes de noviembre de dicho año de que tengo dos rrecivos, sus fechas en Madrid de doze de octubre y seis de noviembre de dicho año: 297’17.

Más pagó a don Andrés Casado ciento y zinquenta reales por su trabajo de haver asistido a la almoneda para llelvar la quenta y rraz3n de las alaxas que se bendieron desde veinte y tres de septiembre de mill settecientos y diez y siete hasta seis de noviembre ynclusibe del dicho, de que tengo recibo, su fecha de siete de noviembre de dicho año: 150”⁷².

4.6) MADRID, 17.10.1717: TASACI3N DE LOS BIENES DE DON FRANCISCO ESCOBEDO⁷³

“En la villa de Madrid a quinze días del mes de octubre de mill settecientos y diez y siete años, ante mí el escribano parezieron las señoras doña Anxela María Urtado de Mendoza, vezina de esta Corte, viuda de don Francisco Escobedo, y doña Lorenza y doña Feliciana de Escobedo, ambas hijas y herederas del dicho don Francisco y de doña Juana de Calataiu, su primera mujer, y dixer3n que para la tasazi3n que se a de hacer de los vienes y hazienda que quedaron por fin y muerte del dicho don Francisco, su marido y padre, nombraban y nombraron por thasadores para la pintura a don Francisco Zorrilla, del arte de la pintura; para la madera a Antonio Millán, maestro hebanista; para la ropa de lana y seda Agustín Perez, maestro sastre; para la ropa blanca y otras cosas de

⁷⁰ Ibidem, 795-797v.

⁷¹ Ibidem, 798-798v.

⁷² Ibidem, 800v-804.

⁷³ A.H.P.: Protocolo 15204 (Tomás Nicolás Maganto), 26-84v.

cozina a doña María de San Juan, a quienes piden se les haga saver para que lo hazepten; y respecto de que muchos de los vienes que se an imbentariado por muerte del dicho don Francisco son los que trajo al matrimonio la dicha señora doña Anxela y se allan esistentes y constan de la carta de pago y recivo de docte otorgada a su favor en veinte y siete de febrero de mill settezientos y uno, ante Juan del Varco y Oliba, escribano que fue de esta villa, todas tres unánimes y conformes consienten y tienen por bien el estar y pasar por las tasaciones en que se regularon los bienes esistentes de dicha carta de docte, y que se adjudiquen a la dicha doña Angela por ellas y que aquí se pongan con separazón, con sus tasas, y lo firmaron de que doi fee"⁷⁴.

"En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de otubre del mill settecientos y diez y siete años, yo el escribano hize notorio el nombramiento a don Francisco Zorrilla vezino de esta corte, del arte de la pintura, el qual azeptó dicho nombramiento y juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho de hazer dicha tasación bien y fielmente, y la haze en la forma siguiente:

Primeramente una pintura de Nuestra Señora de Belén, de dos tercias de alto y media bara de ancho, con su marco negro, tarjetas y molduras doradas, tasado en ciento y veinte reales: 120.

Otra pintura también de Nuestra Señora de Belén, algo más angosto que el antecedente, con su marco jaspeado de encarnado y blanco, tasado en noventa reales: 090.

Un quadro de Santo Domingo de Guzmán, de más de dos baras de alto y una y media de ancho, con su marco negro, tasado en trecientos reales: 300.

Un quadro de San Francisco de Asís, de más de dos baras de alto y una de ancho, con su marco negro, tasado en quinientos reales: 500.

Un quadro de más de dos baras y media de ancho y una y media de alto de San Francisco con su marco negro, tasado en ciento y sesenta reales: 160.

Una pintura de Nuestra Señora con el Niño sobre un pedestal, reciviéndolo en los brazos, de más de una bara de alto y tres quartas de ancho, con su marco negro, tasado en duzientos y veinte reales: 220.

Una pintura de los Desposorios de santa Cathalina de bara y media de alto y una de ancho, con su marco negro, tasado en noventa reales: 090.

Una pintura de Nuestra Señora de la Conzepción niña, de una bara de alto y tres quartas de ancho, con su marco negro y perfiles dorados, tasado en ochenta reales: 080.

Quatro pinturas yguales, de cinco quartas de ancho y tres de alto, de la Historia del dilubio, con sus marcos negros, tasados a ducientos reales cada uno que hazen todos ochocientos reales: 800.

Otro quatro de San Antonio de Padua, de más de una bara de alto y dos tercias de ancho, con su marco negro y perfiles dorados, tasado en setenta reales: 070.

Otro quadro del Descendimiento de la cruz, de dos baras y media de alto y bara y media de ancho, con su marco negro, tasado en seiszientos y zinquenta reales: 650.

Otro quadro de Nuestra Señora de la Conzepción, de bara y media de alto y una de ancho, con su marco negro, tasado en ciento y veinte reales: 120.

Otro quadro de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, de bara y media de alto y una de ancho, con su marco negro, tasado en quatrocientos reales: 400.

Otro quadro de Nuestra Señora de la Soledad, de dos baras de alto y cinco quartas de ancho, con su marco negro, tasado en quarenta reales: 040.

⁷⁴ Ibidem, 34v-35.

Otro quadro de Nuestra Señora y santa Ana, de bara y media de alto y cerca de una de ancho, con su marco negro y perfiles dorados, tasado en quarenta y quatro reales: 044.

Otro quadro, sin marco, de bara y media de ancho y tres quartas de alto, de San Pablo, primer hermitaño, tasado en sesenta reales: 060.

Otro quadro sin marco, de bara y media de ancho y tres quartas de alto, de San Antonio Abad, tasado en treinta reales: 030.

Otro quadro de dos tercias de alto y una de ancho de San Pedro, con su marco negro, tasado en veinte y quatro reales: 024.

Otro quadro de dos baras de alto y una de ancho de San Onofre, con su marco negro, tasado en sesenta: 060.

Seis países, sin marcos, de cinco quartas de ancho y tres de alto, de diferentes cazerías, tasados en cinquenta reales cada uno que hacen trecientos: 300.

Dos fruteros de tres quartas de ancho y media bara de alto, sin marcos, tasados en veinte reales cada uno que hacen quarenta reales: 40.

Otro paisito de dos tercias de ancho y una poco más de alto, sin marco, tasado en siete reales: 007.

Otra pintura en madera de San Juan Bautista, de una tercia de alto y una quarta de ancho, con su marco negro, tasado en veinte y quatro reales de vellón: 024.

Otro quadrito de una tercia de alto y menos de ancho del Niño del Remedio, con su marquito jaspeado y tarjetas doradas, tasado en treinta reales: 030.

Otro quadrito del mismo tamaño que el antecedente, con su marco negro tasado en doze reales: 012.

Otro quadrito de vitela de minatura de San Francisco, con un bidrio cristalino enzima y marco de ébano, tasado en noventa reales: 090.

Una lámina en tabla de tres quartas de alto y dos de ancho, con su marco negro, del Descendimiento de la cruz, tasada en quatrocientos reales: 400.

Otra lámina sobre talla de un Ece Homo, de media bara de alto y una tercia de ancho, con su marco negro, tasada en ochocientos reales: 800.

Seis láminas yguales sobre cobre, de una tercia de ancho y una quarta de alto, con sus marcos negros de diferentes eremitas, tasada cada una en ciento y ochenta reales que todas hazen mil y ochenta reales de vellón: 1.080.

Otra lámina sobre cobre, de San Joseph con Nuestra Señora, de un palmo de alto y ocho dedos de ancho, con su marco negro, tasada en setenta reales: 070.

Otra lámina sobre cobre de Santa Teresa, de un palmo de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, tasada en quinze reales: 015.

Otra de San Francisco de Asís sobre tabla, de media bara de alto y una tercia de ancho, con su marco negro, tasada en ziento y cinquenta reales: 150.

Quatro pinturas sobre cristal, de una quarta de alto y poco menos de ancho, con sus marcos negros, tasadas a veinte reales cada una que hazen ochenta reales: 080.

Un quadrito sin marco, de media bara de ancho y una tercia de alto, pintados dos gatos y dos monos, tasado en treinta reales: 030.

Y en la forma referida declaró haver hecho la dicha tasación bien y fielmente, sin hacer agravio a ninguna de las partes, debajo del juramento fecho, en que se afirmó y ratificó y lo firmó y que es de edad de quarenta y seis años poco más o menos, doy fee.

[Firmado] Francisco Zorrilla.

Ante mí, Blas Hernández"⁷⁵.

⁷⁵ Ibidem, 39-41.

"Asimismo se vajan noventa reales de vellón, que parece se han pagado a don Francisco Zorrilla, del arte de pintor, por la tasación que hizo de las pinturas que dejó dicho don Francisco⁷⁶.

4.7) MADRID, 30.1.1721: TASACIÓN DE LA DOTE DE MANUELA LÓPEZ PÉREZ, EN MADRID⁷⁷

"Don Juan Bregaña [*sic*] de Millán. Carta de Dote: En el nombre de Dios nuestro Señor y para su santo servicio, Amén. Sepan quantos esta carta de pago y recibo de dote vieren como yo, don Juan Bergaña de Millán, vecino de esta villa de Madrid, hijo legítimo que soy de Joseph Bergaña de Rendo, difunto, y Antonia Millán Fernández, mis padres, naturales del lugar de La Torre, parrochia de Santa Cruz de Rivadulla, arzobispado de Santiago, digo que, por quanto mediante la voluntad de Dios nuestro Señor y para su santo servicio está tratado y concertado de que yo me aya de casar y velar en faz eclesie con doña Manuela Pérez López, hija de Diego López y doña Manuela Pérez, difuntos, vecinos que fueron de Alcobendas deste arzobispado, y respecto de que el dicho matrimonio a de tener efecto con brevedad por estar corridas las amonestaciones que el santo Concilio manda, la susodicha me quiere dar y entregar la dote que a ofrecido traer a este matrimonio, con que la otorgue carta de pago y recibo de él a su favor, y viendo ser justo, otorgo que confieso haver recibido de la dicha doña Manuela Pérez López, por dote y caudal suyos, los vienes, alajas, hazienda y efectos en esta manera siguiente:

Pinturas: Un retrato de San Sebastián en lienzo, de quatro varas menos una tercia de ancho y dos varas y dos tercias de largo, tassado por don Francisco Zorrilla, en cinco mill y quinientos reales de vellón: 5.500.

Otro retrato de San Lorenzo, del mismo tamaño, tassado por el dicho en quatro mill y quatrocientos reales de vellón: 4.400.

Un quadro de San Juan Baptista, tasado por dicho Zorrilla, pintor, en ochocientos reales de vellón: 800.

Más otro de Santa Xenofea, tassado por el dicho en: 700.

Una ymagen de Nuestra Señora de la Soledad, en: 060.

Una ymagen de la Divina Pastora, tasado en: 150.

Dos quadritos de San Francisco y San Miguel, en: 060.

Un Niño Jesús, tassado en noventa reales: 090.

... Y así lo otorgó ante el presente escribano y testigos, en la villa de Madrid, a treinta días del mes de henero del año de mill settecientos y veinte y uno.

[Firmado] Juan Bergaña de Millán

Ante mí, Gabriel de Sayanes".

⁷⁶ Ibidem, 62v.

⁷⁷ A.H.P.: Protocolo 15715 (Gabriel Sayanes) 60-63

4.8) MADRID, 25.1.1723: TASACIÓN DE LOS BIENES DE FRANCISCO MORENO Y PUEBLA⁷⁸

"Doña Josepha de Villodas, viuda de don Francisco Moreno y Puebla, secrettario que fue de su Magestad y de la Santta Inquisición, contador de los libros de la razón de la Real Hazienda y de los de relaciones, y don Julián Moreno de Villodas, rexidor desta villa de Madrid, hijo de ambos, dezimos que a nuestro pedimento como testamentarios del dicho don Francisco Moreno y Puebla, por autto de vuesta merced de 23 de diciembre del año próximo passado de 1722, prroveído ante el presente escribano del número, se mandó hazer imbentario de los vienes y hazienda que havía quedado por fallecimiento del dicho don Francisco Moreno; al qual se dio principio el mismo día 23 de diciembre. Y mediante ser precisso se fenezca y acabe con toda brevedad y que se excusen costas y gastos, combiene se haga a un mismo tiempo el ymbentario y thasazón de los referidos vienes, para lo qual desde luego nombramos por thasadores, para las pinturas à don Francisco Zorrilla, pintor; para relojes, a Andrés Facundo Estephan, reloxejo; para tapicerías a Manuel Salgado, tapicero; para cossas de madera a Pedro López, evanista; para cossas de escultura a Gerónimo Guillermo, esculttor; para vidrios y cristales à Pedro Rodríguez, vidriero; para vestidos, colgaduras y otras cossas à Francisco de Salas, sastre; para las cossas de cobre, azofar y hierro à Pedro López, lattonero; para las mulas à Francisco García del Escorial, albéitar y herrador; para coches a Agustín de Jorje, maestro de coches; para la platta y joyas a Juan Muñoz, contraste en esta corte y thassador de joyas de la Reyna nuestra señora; para las echuras de escultura de zera a Diego Gómez Galiano; para la ropa blanca à doña María [⁷⁹]; para las cassas a Manuel del Río, alarife y maestro de obras en esta corte.

A V.M. pedimos los haia por nombrados y mande se les notifique, lo azepten y con juramentto hagan y cada uno la thassazón de los vienes tocantes a su ofizio y que assi mismo se notifique a Manuel Monedero, procurador del número de la dicha villa, curador ad littem de don Manuel Moreno de Villodas, menor, nuestro hijo y hermano, nombre tassadores por su parte para que juntamente con los nombrados por nosotros hagan dicha thasazón, en que recibiremos merced con justicia que pedimos.

[Firmado] Julián Moreno de Villodas.

Doña Josepha de Villodas"⁸⁰.

"Ymbentario y thasación: En la villa de Madrid, a veinte y cinco días del mes de henero año de mill siettezientos y veintte y tres, en cumplimentto de lo mandado por el autto de la foxa antecedente; estando en las cassas donde vivió y murió el señor don Francisco Moreno y Puebla, secrettario que fue de su majestad y de la santta Ynquisición, sittas en esta dicha villa, en la calle de Francos, los señores doña Josepha de Villodas y don Julián Moreno de Villodas, vezinos desta misma villa, su viuda y hijo y sus testamentarios, y Manuel Monedero, curador ad littem de don Manuel Moreno de Villodas, hermano de dicho don Julián, en presenzia de mí el escribano, continuaron el ymbentario y thasazón de los vienes y hazienda que dejó dicho señor don Francisco Moreno, y don Francisco Zorrilla, del arte de la pintura, Andrés Facundo Estephan, relojero y Manuel Salgado, tapicero, acepttaron el nombramiento de thasadores echo en ellos, y debajo de juramentto que hicieron por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz

⁷⁸ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 1.275-1.427.

⁷⁹ El apellido está en blanco.

⁸⁰ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 1.374-1.374v.

en forma, por ante mí el escribano thassarón y cada uno lo tocante a su arte en la forma siguiente:

Pinturas: primeramente una pintura de Nuestra Señora de la Concepción, original de don Antonio Palomino, con su marco tallado y dorado, de más de tres varas de alto, vale cinco mill y quinientos reales de vellón⁸¹: 5.500.

Ytten, diez láminas, de cinco quartas de largo y poco menos de vara de alto cada una, con marcos de évano, flamencas, escuela de Rubenes, vale cada una mill reales de vellón, y todas hazen diez mill reales: 10.000.

Ytten, doze floreros y frutteros, de vara y media de largo y cinco quartas de alto cada uno, con marcos negros y molduras doradas originales; vale cada uno a mill y quinientos reales de vellón y todos importtan diez y ocho mill reales: 18.000.

Ytten, otros dos floreros compañeros de los antezedentes, de cinco quartas de alto y vara de ancho con marcos negros y molduras doradas, vale à ochozientos reales de vellón cada uno, que ambos importtan mill y seiscientos reales: 1.600.

Ytten, una pintura de los Desposorios de santa Cathalina, de cerca de cinco quartas de largo y poco menos de vara de alto, original del Burdonon, maestro del Tiziano, vale veinte y quatro mil reales de vellón: 24.000.

Ytten, otros dos floreros de la misma mano que los antezedentes, de media vara de alto y tres quartas de ancho cada uno, con sus marcos negros y dorados, vale cada uno trescientos y zinquenta reales de vellón y ambos settecientos reales: 700.

Ytten, una pintura de un Niño Jesús, de tres quartas de largo y media vara de alto, con su marco dorado, vale trescientos reales de vellón: 300.

Ytten, otra pintura de San Anselmo, de tres quartas de largo y media vara de alto, con su marco negro, vale sesenta reales de vellón: 060.

Ytten, una pintura de Nuestra Senora de la Soledad, de vara y media de alto y poco más de vara de ancho, con su marco tallado y dorado, vale trescientos y cinquenta reales de vellón: 350.

Ytten, una pintura en tabla de San Pedro, de tres quartas de alto, y media vara de ancho, original con su marco dorado, en mill y trescientos reales de vellón: 1.300.

Ytten, nueve pinturas países de varios tamaños, unos de cinco quartas de alto y vara de ancho y otros del mismo alto y más anchos, con sus marcos negros, vale cada uno a settenta reales de vellón y todos importtan seiscientos y treintta reales: 630.

Ytten, una pintura de San Diego, de una vara de alto y tres quartas de ancho, con su marco tallado y dorado, vale doscientos y ochentta reales de vellón: 280.

Ytten, tres sobre benttanas, originales de Gabriel de la Corte, de siete quartas de largo y media vara de alto, con sus marcos negros y perfil dorado, vale cada una a quatrozientos reales de vellón, y todas tres importtan mil y doscientos reales: 1.200.

Ytten, una pintura de San Antonio de Padua, de tres quartas de alto y dos tercias de largo, vale settenta y cinco reales: 075.

Ytten, un floreritto en tabla con un Niño Jesús, de una terzia de ancho y media vara de alto, con su marco negro, vale ochentta reales de vellón: 080.

Ytten, un fruttero, de tres quartas de alto y una vara de ancho con su marco negro y perfil dorado. Vale trescientos y treintta reales de vellón: 330.

Ytten, una pintura bodegón del mismo tamaño y marco que la antecedente, vale quatrocientos reales de vellón: 400.

Ytten, una pintura de Nuestra Señora de la Concepción, de dos varas y media de alto y siete quartas de ancho, con su marco dorado, de Vicencio Carducho, vale mill y doscientos reales de vellón: 1.200⁸².

⁸¹ En el inventario consta como Nuestra Señora de la Asunción.

Ytten, un biombo de ocho ojas con cara y espalda pintada, cenefas doradas. Vale seiscientos y zinquenta reales de vellón: 650.

Ytten, una pintura de un Niño Jesús dormido y san Juan con el dedo en la boca, de vara de alto y cinco quarttas de ancho, con su marco dorado estofado y la pintura por distintas partes con piedras. Vale quatrocientos reales de vellón: 400.

Ytten, dos laminittas, la una de la Anunciación y la otra de Nuestra Señora, el Niño y san Joseph, de terzia de alto y quartta de ancho, con sus marcos dorados, valen ziento y veintte reales de vellón, a sesenta cada una: 120.

Ytten, una lámina en piedra ágatta del Tránsito de san Francisco con dos ángeles teniéndole y su marco de évano; de una tercia de alto y quartta de ancho, vale doscientos y zinquenta reales de vellón: 250.

Ytten, otra lámina en cobre de Nuestra Señora en Conttemplación del mismo tamaño y marco que la antecedente, vale doscientos reales de vellón: 200.

Ytten, cinco pinturas de los cinco sentidos, con marcos negros y perfiles dorados, orijinales de mano flamenca, de vara de alto y tres quarttas de ancho cada una. Valen todas mil y quinientos reales de vellón, a trescientos cada una: 1.500.

Ytten, una pintura de San Juan, copia del Españolito, de cinco quarttas de alto y una bara de ancho, con su marco negro y perfil dorado, vale trescientos reales de vellón: 300.

Ytten, otra pintura de San Francisco, del mismo tamaño y marco que la antecedente. Vale trescientos reales de vellón: 300.

Ytten, dos láminas ochavadas con marcos bronceados de una quartta en quadro, valen trescientos y sesenta reales de vellón, a ciento y ochenta cada una: 360.

Ytten, otra lámina de San Joseph, algo maior que las antecedentes, con su marco bronceado. Vale ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Ytten, una pintura de San Pedro Regalado, de una terzia con su marco de peral, vale doscientos reales de vellón: 200.

Ytten, otra de San Diego de Alcalá, de una quartta con su marco de évano. Vale veintte y quatro reales: 24.

Ytten, dos pinturas del Salvador y María, de media bara de alto y poco más de una tercia de ancho cada una, con marcos negros. Valen doscientos y quarenta reales de vellón, a ciento y veintte cada una: 240.

Ytten, otra pintura de Nuestra Señora de la Concepción, de vara de alto y tres quarttas de ancho, con su marco dorado; vale quinientos reales de vellón: 500."

"Y en este estado se quedó por oy este ymbentario y thasazón con prottesta de continuarle. Y los vienes y alajas ymbentariados y thassados quedaron en las mismas cassas. Y los dichos thassadores declararon haver echo y cada uno la thasación de lo tocante à su arte bien y fielmente a su saver y entender, so cargo del juramento que tienen fecho en que se afirmaron y rattificaron. Y todos lo firmaron, y yo el escrivano en fee de ello.

[Firmado] Don Julián Moreno de Villodas.

Don Francisco Zorrilla y Luna.

Don Francisco Lázaro Maioral"⁸³.

"Más quinientos reales que pareze se an gastado en diferentes gastos y pagar a los thassadores que an thassado los vienes y hazienda que quedaron por muerte de el dicho señor don Francisco"⁸⁴.

⁸² En el inventario se añade "con unos cherubines y la luna a los pies".

⁸³ A.H.P.: Protocolo 13991 (Francisco Lázaro Mayoral), 1.375v-1.380v.

⁸⁴ Ibidem, 1.311v.

4.9) MADRID, 12.6.1725: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MARÍA TERESA GONZALO Y CAMPOS⁸⁵

“Nombramiento de tassadores: en la villa de Madrid, a ocho días de el mes de junio de mill settecientos y veintte y cinco, ante mí el esscribano parescieron don Anttonio Vallejo y doña Juana de Rojas, su muger, y don Vizente Gutiérrez Coronel, rexidor desta villa y doña Theressa Nicolassa de Rojas, la suya, hijas y herederas que quedaron por fallecimiento de doña María Theressa Gonzalo y Campos, y dixerón que desde luego, nombravan y nombraron por tassadores de los vienes ynventariados y constan del ynventtario antezedente, hecho en virtud de auto del señor don Joseph de Passamonte, del Conssejo de su Magestad, alcalde en su cassa y corte, y theniente de correxidor desta villa de quatro de mayo deste año ante Joseph de Guardamino, esscribano de su Magestad y del número desta villa, de los que quedaron por fallecimientto de dicha señora, la madera a Eugenio Vázquez, maestro ebanista; para la pintura, a don Francisco Zorrilla y Luna, pinttor; para la ropa de lana y seda, a Anttonio de Parada, maestro sastre; para los tapizes, a Manuel López de Linares, tapizero y para los trastos de cozina, a Pablo Fernández, maestro calderero, a los quales desde luego consientten se les haga nottorio este nombramiento para que cada uno respectivo haga la tasación de vienes que toquen a su exercicio, azepttándole y obligándose a hacer bien y fielmente, a su saver y entender y vajo de juramentto que primero hagan en forma, y lo firmaron de todo lo qual doy fee = y assimismo nombravan en la misma conformidad para la ttasación de las casas de la calle de San Juan, a Eugenio López Corona, maestro de obras y alarife de esta villa, doy fee,

[Firmado] Don Antonio de Vallejo
Doña Juana de Roxas
Don Bizente Gutiérrez Coronel
Doña Theresa Nicolasa de Roxas
Antte mí, Eugenio Paris”.

“Otra ttasación de pintturass: en la villa de Madrid, a doze días del mes de junio de mill settecientos y veintte y cinco, ante mí el escrivano pareció don Francisco Zorrilla, que assí se dijo llamar y ser vecino desta villa, y professor del arte de la pintura, y vivir en las cassas que administra don Pedro Huagarte y vivir en la calle del Amor de Dios, del qual recibí juramentto por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, y haviéndole hecho como se requiere promettíó decir verdad y dijo que, en virtud del nombramiento de tassador antecedente, hecho a su favor por las partes yntteressadas, que se le ha hecho nottorio por mí el escrivano, el que aceptta en toda forma, ha visto y ttassado los vienes de su exercicio que constan del ynventtario que va por caveza hecho por muerte de doña María Theressa Gonzalo y Campos, que ttodos y su valor son como se siguen:

Pinturas: primeramente quatro pintturas de dos varas de altto y tres de ancho poco más o menos, apaissados, marcos de pinos dados de negro, la una de la Muger adúltera; otra la Comberción de san Pablo; otra de la Adoración de los Reyes, y la otra del Juicio de Salomón, a seiscientos reales cada una, copias de Rubens las tres últimas y la otra del copiantte, ymporttan dos mill y quattrocientos reales de vellón: 2.400.

⁸⁵ A.H.P.: Protocolo 14329 (Simón Guardamino), s/f.

Otra pintura de Nuestra Señora de la leche, de vara de alto y dos tercias de ancho, poco más o menos, marco de pino dado de negro, en quatrocientos reales, de Salzoferrat el romano: 400⁸⁶.

Otra pintura de Nuestra Señora y el Niño, en tabla, de cinco quartas de alto y tres quartas de ancho, marco liso dorado, orixinal de Lucas de Olanda, en quinientos reales de vellón: 500.

Dos reposteros con flores y fruttas, de una vara y quarta de alto y vara y media de largo, marcos tallados y dorados, orixinales, a trescientos y sesenta reales, importtan settecientos y veinte reales de vellón: 720.

Quattro floreros de vara escassa de alto y dos tercias de alto, digo de ancho, con su marco negro perfil dorado, en ducientos reales de vellón: 200.

Otros dos floreros pequeños de media vara de alto y otro tantto de ancho, marcos negros, en sessenta reales: 060.

Una pintura de un Ecceomo, de una bara de alto poco más o menos, marco negro ordinario, en ciento y ochenta reales: 180.

Dos sobreventanas floreros, con sus marcos negros, en quarentta reales los dos: 040⁸⁷.

Una pintura de San Francisco de Assís, de dos varas de alto y vara y quarta de ancho, marco de pino dado de negro, copia de Juan de Sevilla, en ducientos y quarentta reales: 240.

Una imagen de Nuestra Señora de la Soledad, de una bara de alto y tres quartas de ancho, con marco negro, en trescientos reales: 300⁸⁸.

Otra de Nuestra Señora de la Soledad, de tres quartas de alto y media vara de ancho, marco de pino dado de negro, en quarentta y cinco reales: 045.

Un Ecceomo, de tres quartas de alto y media de ancho, marco de pino negro y dorado a lo antiguo, copia de Michael Arcángel de Bonarrotta, ttassado en ciento y cinquenta reales: 150.

Otra pintura de San Francisco de medio cuerpo, ordinario, marco de pino dado de negro y dorado antiguo, en veinte y quatro reales: 024.

Una Berónica copia de Jaén, en cobre, de tercia de alto, en ciento y veinte reales: 120⁸⁹.

Una pintura de San Anttonio Abad, de tres quartas de alto, marco dorado antiguo, en veinte y cinco reales: 025.

Una pintura de San Sevastían en ttabla, de una quarta, con su marco negro, en treinta y cinco reales: 035.

Otra pintura de Nuestra Señora del Populo⁹⁰, de vara y media de alto y una de ancho, marco negro, en veinte reales: 020.

Otra pintura de San Gerónimo, de dos varas de alto y vara y media de ancho, marco dorado, copia de Eugenio Cagés, en ciento y noventa reales: 190.

Otra pintura de un geroglífico del Santtísimo sacramentto con san Francisco y otros santos, de vara y media de alto y vara y quarta de ancho, marco arquitravalo, en cient reales: 100⁹¹.

⁸⁶ En el inventario, entre esta obra y la siguiente, aparece otra que no se incluye en la tasación: “Otra pintura de Nuestra Sseñora del Ttraspaso y Conttemplación, de una vara y quarta de alto y una vara de ancho, con su marco tallado y dorado, del mismo romano.

⁸⁷ El inventario añade “marcos de pino dados de negro”.

⁸⁸ Ibidem, “orixinal de Cardeño”.

⁸⁹ Ibidem, “y lo correspondiente de ancho”.

⁹⁰ Ibidem, “y Amparo”.

Otra pintura de San Juan evangelista, de vara y media de alto y una de ancho, marco negro perfiles dorados, en trescientos reales, orixinal de Aniva de Carache: 300.

Una laminilla de cobre, de poco más de vara de alto, digo de una quarta, de los hixos de Jacob metiendo a Joseph dentro de la zisterna, en ziento y ochenta reales: 180.

Seis pinturas higuales, de poco más de vara de alto y lo que corresponde de ancho, de los misterios del Nacimiento del Hijo de Dios, Adoración de los Reyes, Anunciación, Resurrección, Ascensión y Venida del Espíritu santo, con sus marcos⁹² negros, a ciento y sesenta reales cada una, ymporttan novecientos y sesenta reales de vellón: 960.

Una pintura de Nuestra Señora, de dos varas de alto y vara y media de ancho, marco negro, en ochenta reales de vellón: 080.

Otra pintura del Nacimiento⁹³, de tres varas de largo y dos varas de caída, marco negro, en trescientos y cinquenta reales: 350.

Otra de San Agustín, de vara y tertia de alto y cinco quartas de ancho, marco dorado a lo antiguo, en ziento y cinquenta reales: 150.

Otra pintura de San Francisco de Paula, de una vara de alto y tres quartas de ancho, marco negro, en cinquenta reales de vellón: 050.

Otra pintura de Christo amarrado a la columna y san Pedro arrepentido, del mismo tamaño que la antecedente, marco⁹⁴ negro, en cinquenta reales: 050.

Quattro prespectivas, de zinco quartas de largo y tres de alto, a ciento y ochenta reales cada una y marcos de pino dadas de negro, tassadas en settecientos y veinte reales: 720.

Otra pintura en una lámina de cobre, de tertia de alto y una quarta de ancho, marco de peral, de Christo entregado las llaves a san Pedro, en settenta y cinco reales: 075.

Otra pintura de San Juan, en ttabla de pino con su marco negro, de a tertia y quarta de ancho, en siete reales y medio de vellón: 007 ½⁹⁵.

Otra pintura en lámina de cobre apaissada, de una quarta, de Herodías y la caveza de ssan Juan, marco de peral, en sessenta reales: 060.

Una pintura en lámina de cobre, de Santta Cathalina, de media quarta, marco de ébano con su perfil, en sesenta reales: 060.

Un relicaritto de una quarta, con su marco negro de ébano y perfiles de box, y en medio una ymagen de la Concepción de minatura, la pintura quarenta y cinco reales y lo demás en quinze: 060.

Un florero en lámina de cobre, con su marco de ébano de media vara de alto y poco menos de ancho, orixinal del Tteattino, en trescientos y sesenta reales: 360.

Quattro paísses yguales, copias del Bazan, de dos varas y media de largo y siete quartas de alto, marcos perfilados dorados a lo antiguo, a ducientos reales cada una, hacen ochocientos reales: 800.

Un retratto a cavallo, del señor Príncipe Próspero, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, marco negro, perfiles dorados, en ciento y ochenta reales de vellón: 180.

⁹¹ En el inventario, entre esta obra y la siguiente, figura otra que en la tasación aparece añadida al final: “Otra pintura de san Caetano, de dos varas y quarta de alto y vara y tertia de ancho, marco negro”.

⁹² El inventario añade “de pino dados de negro”.

⁹³ Ibidem, “del Hijo de Dios”.

⁹⁴ Ibidem, “de pino dado de”.

⁹⁵ En el inventario, entre esta obra y la siguiente, aparece otra que no se incluye en la tasación: “Otra pintura de la Anunciación en piedra, de quarta en quadro, marco de ebano, con sus molduras = está legada”.

Quattro frutteros, de una vara de ancho y ttres quarttas de alto, con sus marcos negros, en ochentta reales: 080.

Otra pinttura del Baño de Sussana y los viejos azechando, de tres varas de largo y dos de alto, marco negro, en ciento y cinquenta reales: 150.

Dos pintturas paysses higuales, copias de Francisco Bazan, de dos varas de ancho y siete quarttas de alto, marcos dorados attiguos, a ciento y ochentta reales cada una hacen ttrescienttos y sesenta reales de vellón: 360.

Otra de San Francisco de Paula, de dos varas de alto y vara y media de ancho, con su marco negro, en zientto y veintte reales: 120.

Otra pinttura de Santta Cathalina, de vara y media de alto y cinco quarttas de ancho, marco⁹⁶ negro, en cinquenta reales: 050.

Una pinttura del despedimientto que ttubo don Quijotte⁹⁷ con doña Dulzinea, en sesenta reales: 060.

Un oratorio porttátil con ttres pintturas de los misterios del Nacimientto, Adoración de los Reyes, y Presenttación del Niño en el ttemplo, orixinal de Lucas de Olanda, en veintte y seis doblones de a dos excudos de oro, ttodo en mill quinientos y sessentta reales de vellón: 1.560.

Otra pinttura de un Niño Jesús, de tres quarttas de alto y dos ttercias de ancho, marco negro, en settentta y cinco reales: 075.

Otro compañero de San Juan, en veintte y cinco reales: 025.

Otra pinttura en ttabla de la samarittana, de dos ttercias de alto, marco perfilado, en quarentta y cinco reales: 045.

Otra pinttura de San Pedro, de ttres quarttas de ancho y una vara de alto, marco dorado attigua, copia del Españoletto, en sesentta reales: 060.

Dos pintturas higuales, de attres quarttas de alto y media vara de ancho, marcos negros, la una de San Gerónimo y la otra de Ssan Gregorio, en doze reales: 012.

Cinco pintturas de los cinco senttidos, de dos varas de ancho y vara y media de alto, con sus marcos negros, a ttrescienttos reales cada una, ttassadas en mill y quinienttos reales de vellón: 1.500.

Dos paysses del mismo ttamaño, con sus marcos negros, a treintta y quattro reales, ymporttan sesentta y ocho reales: 068.

Otra pinttura del mismo ttamaño, de Santta Rossa de Lima, marco negro, en quarentta y cinco reales de vellón: 045.

Dos relicarios de dozel de Salvador y María del Populo, engasttados en azero, en treintta reales cada uno hacen sesenta reales: 060.

Escultturas: dos medios cuerpos de niños ygnozenttes degollados, en quarentta y ocho reales: 048.

Dos niños de Nápoles, el uno el Niño Dios contemplando y el otro de San Juan, con sus peanas higuales, talladas y doradas, el Niño Dios en diez doblones y San Juan en seis doblones, ttassados en novecienttos y sesentta reales de vellón: 960.

Un cruzifijo de marfil, de media tercia de alto, en ttrescienttos y sessentta reales de vellón: 360⁹⁸.

Otro cruzifijo de marfil, de quarta y media de alto (de alabasttro)⁹⁹, tassado en ciento y ochentta y ochentta [*sic*] reales de vellón: 180.

⁹⁶ El inventario añade “de pino dado de”.

⁹⁷ Ibidem, “de la Mancha con otras figuras”.

⁹⁸ No aparece en el inventario.

⁹⁹ Está tachado.

Otra escultura de alabastro, la asunción de Nuestra Señora, de media vara de alto, con peana¹⁰⁰, en ducientos reales: 200.

Otro cruzifijo de marfil, de una quartta de alto, remattes de la cruz de platta, en quattrocientos reales de vellón: 400.

Una efígie de San Antonio de Padua, de una vara de alto y su peana dorada de escultura, en ducientos reales de vellón: 200.

Un Niño Jesús de varro cozido, de una quartta de alto, en quinze reales: 015.

La qual dicha tasación dijo haver hecho bien y fielmente, a su saver y entender, sin hacer agravio a ninguna de las partes yntteressadas y que a cada cossa le ha dado su justto valor, y que es la verdad del juramentto que lleva fecho, en que se afirmó, rattificó y lo firmó y dijo ser de hedad de quarentta años, poco más o menos de todo lo qual doy fee.

Asimismo ttassó otra pintura de San Caetano, de dos varas y quarta de alto y vara y tercia de ancho, marco negro, en ducientos y cinquenta reales: 250.

[*Firmado*] Francisco de Zorrilla y Luna.

Ante mí, Eugenio Paris”.

“Más al pinttor, por ttassar las pintturas, ducientos y quarentta reales y ttreintta y dos maravedís: 240’32”.

4.10) MADRID, 16.7.1726: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MARTÍN MARCELINO DE VERGARA¹⁰¹

“En la villa de Madrid, a quinze días del mes de jullio de mill settecientos y veinte y seis, para effecto de hacer la tasación de los bienes y hazienda que se han inventariado y quedaron por fin y muerte del secretario don Martín Marcelino de Vergara, yo el escrivano notifiqué el autto antezedente, que da principio a éstos, a doña María Francisca de Obregón, viuda del dicho don Martín Marcelino ... su persona, y haviéndolo hoído y entendido, dijo que para el efecto referido de hacer la tasación de dichos vienes, desde luego nombraba tassador de lo tocante a pinturas, a don Francisco Zorrilla y Luna, profesor del arte de pintura; por tasador de urnas y alajas de madera, a Félix de Vivar, maestro ebanista; por tasador de roppa de lanna y seda, a Domingo Sancho, maestro sastre; por tasador de relojes, a Andrés Esteban Facundo, maestro relojero de Madrid; por tasador de alfombras y tapizes, a Manuel de Arroyo, maestro del arte de tapizerías; por tasador de ropa blanca, a Theresa Rodríguez, costurera; por tasador de trastos de cozina, a Francisco Álvarez, maestro calderero; por tasador de joyas a Alberto Aranda; por tasador de platta, al dicho Alberto Aranda; por tasador de libros, a Juan Moreno, maestro librero; por tasadores de coches, a Manuel de Mayo y a Miguel de Salzedo, maestros de coches; por tasador de mulas, a Antonio de Sotto, maestro albeitar; por tasador de vidrios, a Bernardo Robledano, maestro vidriero; por tasador de guarniciones, a Miguel de Reyes, maestro guarnizionero; en quienes hizo el nombramiento que más necesario sea, y lo firmó de que doy fee.

[*Firmado*] D^a María Francisca de Obregón.

Lorenzo García Hurttado”¹⁰².

¹⁰⁰ El inventario añade “de lo mismo”.

¹⁰¹ A.H.P.: Protocolo 14896 (Manuel Naranjo), 307-669v.

“En la villa de Madrid, a diez y seis del mes de jullio de mill settecientos y veinte y seis, yo el escribano requerí e hize saber el nombramiento de tasador antezedente, a don Francisco Zorrilla y Luna, profesor del arte de la pintura, y para efecto de tasar las cosas tocantes a su ejercicio de los vienes que continen estos auttos y quedaron por muerte del Secrettario don Martín Marzelino de Vergara, en su persona, y haviéndolo hoído y entendido, dijo acepta dicho nombramiento y está prompto a ejecutar dicha tasación, la qual juró por Dios Nuestro Señor, y a una señal de cruz en forma, hacer bien y fielmente, a su saver y entender, sin agravio a ninguna de las partes interesadas, y haviéndosele puesto de manifiesto los referidos vienes tocantes a su ejercicio, hizo dicha tasación en la forma siguiente:

Tassación de pinturas:

Reales de vellón

Dos pinturas yguales, la una de Plutón y Proserpina, y la otra de Tetis y Neptuno, de tres varas y tres quartas de ancho y dos varas y media de alto cada una, con marcos negros y perfiles dorados, se tasaron en cinco mill reales cada una, que hazen 10.000.

Una pintura del Nazimiento, en vidrio, de vara menos sesma de largo y dos tercias de alto, con marco imitado a concha, en mill y doscientos reales: 1.200.

Otra pintura de bodegón, de vara de ancho y dos tercias de alto, con marco negro y perfil dorado, en trescientos reales: 300.

Dos pinturas iguales en lienzo, imitadas a tablas, de dos tercias de largo y media vara de alto, con marco dorado, a doscientos y cinquenta reales cada una, que hazen: 500.

Una Cabeza de san Pedro, de media vara de alto y una tercia de ancho, con perfiles y quatro tarjetas doradas con marco negro, en quatrocientos reales: 400.

Quatro pinturas de países, de una vara de largo y tres quartas de alto, con marcos lissos dorados, a ciento y ochenta reales cada una, que hazen: 720.

Una pintura de Nuestra Señora con el Nino, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, con maro [*sic*] negro y perfil dorado, en setenta y cinco reales: 075.

Treze floreros pequeños, de cerca de quarta de alto y sesma de ancho, con marcos lissos dorados, a sesenta reales cada uno, que hazen: 780.

Doze paisitos pequeños, de quarta de ancho y sesma de alto, con marcos lisos dorados, a quarenta y cinco reales cada uno, que hazen: 540.

Seis laminitas de cobre pequeñas, quassi quadradas de a sesma, con marcos lissos dorados y sus pinturas de fábulas, a veinte y quatro reales cada una, que hazen: 144.

Dos pinturas de perros, de quarta de alto y tercia de ancho, con marcos lissos dorados, a treinta y quatro reales cada una, hazen: 068.

Dos láminas de cobre, de media vara de largo y tercia de alto: países, marcos lisos dorados; por haverse reconocido ser la una de lienzo y la otra de cobre, se tassó ésta en setenta y cinco reales y la de lienzo en ciento y treinta, que hazen: 205.

Dos tablas iguales apaisadas, de vara de ancho y tres quartas de alto, con marcos dorados, a dos mil y quinientos reales cada una, hazen: 5.000.

Quatro países, dos en tabla y dos en lienzo, de dos tercias de largo y una de alto, con marcos lissos dorados, se tasaron en esta forma: la una tabla del Triunfo de David, en trescientos y sesenta reales; la otra, en doscientos, y las otras dos pinturas de lienzo, a ciento y ochenta reales cada una, que todo importa: 920.

Cinco marinas, de media vara de alto y tercia de ancho, con marcos lisos dorados, a noventa reales cada una, que hazen: 450.

Dos batallas en tabla de dos tercias de largo y poco más de tercia de alto, marcos negros y perfil dorado, a quatrocientos reales cada una, que hazen: 800.

¹⁰² Ibidem, 359v-360.

Una pintura en tabla, de una vara de largo, de pescados, marco tallado y dorado viejo, en doscientos y zinquenta reales: 250.

Dos pinturas en vidrio iguales, una de San Antonio de Padua, y la otra de Nuestra Señora, de una tercia de alto y quarta de ancho, marcos bronzeados y estrellados, en ziento y sesenta reales cada una, que hazen: 320.

Una pintura del Salvador, en vidrio, de una quarta con su marco negro, en cinquenta reales: 050.

Seis vitelas de diferentes santos, con sus vidrios, de tercia de alto y cerca de quarta de ancho, con marcos pintados a bronce dorados, a diez y seis reales cada una, que hazen: 096.

Una pintura de lienzo de la Magdalena, de tercia de largo y una quarta de ancho, sin marco, en veinte y quatro reales: 024.

Otra lámina en tabla, de Nuestra Señora con el Niño, de media vara de alto y una tercia de ancho, sin marco, en ocho mill reales: 8.000.

Ocho láminas de cobre, de una tercia de ancho y cerca de quarta de alto, con sus marcos dorados antiguos, a quinze reales cada una, que hazen: 120.

Dos láminas en tabla, retratos de una quarta de alto y media de ancho, marcos lissos dorados, a veinte y quatro reales cada una, que hazen: 048.

Dos láminas de cobre, de tres quartas de ancho y media de alto, marcos negros, a mill y trescientos reales cada una, que hazen: 2.600.

Dos fruteros yguales, de media vara de ancho y tercia de alto, marcos negros y perfil dorado, a quatrocientos reales cada una, que hazen 800.

Dos quadros iguales de San Francisco y San Gerónimo, de una vara en quadro, marcos negros con perfiles y quatro tarjetas doradas, a trescientos y sesenta reales cada uno, que hazen: 720.

Un país de una vara de largo y tres quartas de alto, marco negro lisso, en noventa reales: 090.

Dos pinturas iguales de aves, de dos varas de ancho y vara y media de alto, con marcos negros, a mill y cient reales cada una, que hazen: 2.200.

Dos países yguales, de cerca de media vara de alto y una tercia de ancho, marcos dorados con molduras antiguas, a ciento y veinte reales cada una, que hazen: 240.

Una lámina de cobre, de cerca de una quarta de alto, pintado un Sancto Cristo, con marco dorado antiguo, en quarenta y cinco reales: 045.

Quatro pinturas de una Magdalena y diferentes sanctos hermitaños, de dos varas de ancho y vara y media de alto, con marcos negros, a ciento y zinquenta reales cada una, valen: 600.

Una pintura de San Ignacio, en tabla, de una tercia de alto y sesma de ancho, marco negro, en quarenta y cinco reales: 045.

Un San Francisco en tabla, de tercia de alto y quarta de ancho, marco dorado, en cinquenta reales: 050.

Un Eccehommo, del mismo tamaño, en papel, marco negro, en ocho reales: 008.

Un San Gerónimo, de dos varas de alto y vara y quarta de ancho, con marco negro, en ciento y veinte reales: 120.

Una ymagen de Nuestra Señora del Rosario en pintura, de vara y media de alto y vara y tercia de ancho, marco negro, en doscientos reales: 200.

Otra pintura del Sacrificio de Habraam, de vara poco más de alto y vara de ancho, con marco de peral y perfiles dorados, en trescientos reales: 300.

Otra pintura de San Eustaquio, de siete quartas de alto y vara poco más de ancho, con marco negro, en trescientos reales: 300.

Otra de San Julián obispo de Cuenca y Nuestra Señora, de dos varas de alto y vara i media de ancho, marco negro, en doscientos reales: 200.

Otra de San Francisco, compañera de la de san Eustaquio, en treinta y cinco reales: 035.

Dos batallas, de tres cuartas de largo y dos tercias de alto¹⁰³, con sus marcos negros, a ciento y sesenta reales cada una, que hazen: 320.

Otra pintura de Nuestra Señora de Monserrate, de dos tercias de alto y media vara de ancho, con marco negro, en ciento y treinta reales: 130.

Otra pintura de San Phelipe apóstol, de dos varas de alto y vara y tercia de ancho con marco negro, en noventa reales: 090.

Dos relicarios de diferentes agnus, quadrados de media vara, con vidrios hordinarios y marcos negros, a setenta y cinco reales cada uno, que hazen: 150.

Una pintura carmelita descalzo, de una quarta en quadro, con marco negro, en sesenta reales: 060.

Quatro estampas de papel en tabla, de quarta en quadro, con marcos negros, a tres reales cada una, que hacen: 012.

Otra de Santa Anna, de media vara de alto y tercia de ancho, con marco negro, en tres reales: 003.

Una vitela pintado un corazón, con su marco de concha, ébano y vidrio, en diez reales: 010.

Otra más pequeñita de una Nuestra Señora con el Niño, con vidrio y marco negro, en cinco reales: 005.

Una Nuestra Señora de Atocha, de papel, con marco negro, en dos reales: 002.

Otra de San Roque, de lo mismo, con marco negro, en dos reales: 002.

Una pintura, al parecer la Magdalena, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, con marco negro y perfiles dorados, en sessenta reales: 060.

Un relicario con un agnus en medio y vidrio hordinario, de una tercia de alto y una quarta de ancho, con marco negro, en ciento y ochenta reales: 180.

Otro bordado de sedas de una quarta de alto, vidrio hordinario y marco negro, en quinze reales: 015.

Una pintura de dos varas de largo y vara y media de alto, de Orfeo, con marco negro en doscientos reales: 200.

Dos laminitas en piedra ochavadas desiguales, la una de J.M. y J. [*Jesús, María y José*] y la otra la huída de Egipto, con marcos de ébano y bronce, a cient reales cada una, que hazen: 200.

Otra laminita de la Virgen y el Niño, en vidrio y el marco de ébano y feligrana de platta, en doscientos y zinquenta reales: 250.

Otra pintura de Nuestra Señora del Populo, de tercia de alto y quarta de ancho, con chrystal, marco dorado y tallado, en trescientos y sesenta reales: 360.

Otra pintura de dossel, en papel, de Jesús Nazareno, marco negro, en tres reales: 003.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de vara y media de alto y cinco cuartas de ancho, sin marco, en setenta reales: 070.

Otra de la Virgen con el Niño en los brazos y en ella otros dos retratos, de vara de alto y poco menos de ancho, en noventa reales: 090¹⁰⁴.

Una estampa de papel, de Cristo crucificado, de vara y media de alto, con marco negro, en treinta y tres reales: 033.

Una lámina de piedra, de tercia en quadro, con un San Gerónimo, marco negro, en treinta y tres reales: 033.

Otra lámina en tabla del Descendimiento de la cruz y a los lados otras dos de San Pedro y San Pablo, con su adorno de concha y bronce, con quatro columnas y su remate

¹⁰³ En el inventario se indica “de ancho”.

¹⁰⁴ El inventario añade “sin marco”.

arriva, en trescientos y cinquenta reales; y se previene que el adorno está tasado por el ebanista en quatrocientos reales, que una y otra partida hazen: 750.

Una pintura del Descendimiento, de vara y media de largo y una y quarta de ancho, con marco jazpeado y perfil dorado y tallado, en setezientos reales: 700.

Otra pintura del Sueño de la duquesa del Ynfantado, de cinco quartas de alto y una vara de ancho, con marco negro, en quatrocientos y ochenta reales: 480.

Un país maltratado, de tres quartas de largo y vara de ancho, en catorze reales: 014.

La qual dicha tasación dijo haver hecho bien y fielmente, a su saber y entender, sin hacer agravio a ninguna de las partes, so cargo del juramento que lleva fecho, en que se afirmó y ratificó y lo firmó, y que es de hedad de quarenta y siete años poco más o menos, de todo lo qual yo el escribano doy fee.

[Firmado] Francisco de Zorrilla y Luna

Ante mí, Lorenzo García Hurtado¹⁰⁵.

“Relación que yo, don Francisco Carlos de Lemos, vezino de esta villa, doy del importe del funeral, missas, entierro, deudas, gastos hordinarios y extrahordinarios de la cassa del señor don Martín Marzelino de Vergara (que goze de Dios) desde el día veinte y nueve de junio de este presente año, que de horden de la testamentaría de dicho señor e satisfecho del caudal inventariado a las personas siguientes:

... Más quinientos y veinte y nueve reales de vellón que se pagaron a los thasadores, por el trabajo de la thasación de los vienes ynventariados, como pareze de memoria por menor: 529”¹⁰⁶.

4.11) MADRID, 25.9.1727: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MARÍA MANUELA LOZANO¹⁰⁷

"Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a veinte días del mes de septiembre, año de mill setecientos y veinte y siete, los dichos Pedro López y Anttonio Rama Palomino nombraron para la tasación de los vienes imbentariados, por lo que toca ha madera ha Thomás de Arroyo, maestro entallador en esta corte; por lo que toca ha ropa vlanca a doña Antonia Pérez, costurera en esta corte; por lo tocante a colchones ha Manuel Bentura López; por lo que mira a covre a Gaspar García de la Questa, maestro latonero en esta corte; por lo que mira a bestidos a Pedro de Castro, maestro de sastre en esta corte y para las pinturas a don Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura, cuyo nombramiento hicieron en los susodichos y pidieron se les hiciese notorio, para su azetazón, y lo firmaron de que doi fee.

[Firmado] Pedro López.

Anttonio Rama Palomino.

Ante mí, Juan Rodrigo y Vizcaíno”¹⁰⁸.

"Tasación de pinturas: En la villa de Madrid, a dicho día veynte y cinco de septiembre y año de mill settecientos y veinte y siete, yo el escribano hice notorio el nombramiento

¹⁰⁵ A.H.P.: Protocolo 14896 (Manuel Naranjo), 361-366.

¹⁰⁶ Ibidem, 334-335v. Se repite el pago en 487. La relación es de fecha 26 de octubre de 1726.

¹⁰⁷ A.H.P.: Protocolo 15157 (Pedro Campillo Rubio), 573-684v.

¹⁰⁸ Ibidem, 674-674v.

de tasador hecho por los dichos Pedro López y Anttonio Rama Palomino, en don Francisco Zorrilla y Luna, que bibe en la calle del Amor de Dios, casas de don Pedro Ricalde en esta corte, el qual azeptó dicho nombramiento y juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz y vajo dél tasó lo siguiente:

Primeramente tasó una pintura de Nuestra Señora del Traspaso, de cinco quartas de alto y una bara de ancho, con una moldura dorada, en setenta reales: 70.

Más una pintura del Salvador, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, con su marco negro, en quarenta reales: 040.

Una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de dos tercias de alto y dos quartas de ancho, con su christal y marco tallado y dorado, en ciento y veinte reales: 120.

Más una pintura de la Venida del Espíritu santo, de siete quartas de alto y cinco de ancho, con su marco negro, en ciento y cinquenta reales: 150.

Una pintura de un Santo Apóstol, de una quarta de alto, con su marquito dorado, en doce reales: 012.

Más veinte y dos marquitos con estampas y bitelas, en sesenta y seis reales: 066.

Dos láminas en piedra de medio relieve, de una quarta de alto, en treinta reales: 030.

Una pintura de Mater Dolorosa y una Berónica compañera, de dos tercias de alto y media vara de ancho, con sus marcos negros, en treinta y seis reales: 036.

Más una pintura de San Nicolás de Bari y otra compañera de Nuestra Señora de Belén, con sus marcos dorados antiguos, de media vara de alto, ambas en cinquenta reales: 050.

Más una pintura de San Gerónimo, de una vara hapaisado, sin marco, en doze reales: 012.

Dos retratos del rey Carlos segundo y la reina, de vara de alto, con marcos negros, en cien reales: 100.

La qual dicha tasación, el dicho Don Francisco Zorrilla declaró haverla hecho bien y fielmente, a su leal saver y enttender, sin agravio de parte alguna, para el juramentto fecho, en que se afirmó, rattificó y lo firmó y que es de hedad maior de veinte y zinco años, doy fee.

[Firmado] Francisco de Zorrilla y Luna.

Ante mí, Juan Rodriguez y Vizcaíno"¹⁰⁹.

"Asimismo se vajan del expresado cuerpo de hacienda, quarentta reales de vellón, los mismos en que se consideraron haver pagado el dicho Pedro López a los thasadores que thasaron los vienes que quedaron a ffin y muertte de la dicha doña María Manuela: 40"¹¹⁰.

4.12) MADRID, 27.1.1728: TASACIÓN DE LOS BIENES DE AGUSTÍN DE HERVITI¹¹¹

"En la villa de Madrid, a veynte y siete días del mes de henero año de mill setezientos y veynte y ocho, doña Josepha María de Atienza, viuda mujer que fue y testamentaria de don Agustín de Herviti, y madre, tutora y curadora de la persona y vienes de doña Ana María de Herviti, su hija menor y única heredera del dicho don Agustín, dio petizión ante

¹⁰⁹ Ibidem, 682v-683v.

¹¹⁰ Ibidem, 583v.

¹¹¹ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 308-321v.

el señor don Joseph de Pasamonte, del Consejo de su Magestad y alcalde de casa y corte, theniente de correjidor de esta dicha villa, pidiendo se hiziese ymbentario, tasazón, quenta y partizión de los vienes y hazienda que hubiesen quedado por fin y muerte del dicho don Agustín, y por un otrosí en dicho pedimento pidió la dicha doña Ana María de Erviti, que mediante ser mayor de catorze años nombraba por curador ad litem a Manuel Monedero, procurador del número de esta dicha villa, y en bista del referido pedimento, el dicho señor theniente probeyó auto y por ante Alfonso Jacinto Vezino, escribano de su número de esta dicha villa, en catorze de agosto del año pasado de mill setezientos y veynete y siete se hiziese dicho ymbentario y tasazón, y hubo por nombrado por tal tutor y curador de dicha menor al dicho Manuel Monedero, el qual lo azeptase, jurase y diese la fianza y se le diszirniese el cargo de tal, como con efecto en dicho día catorze le admitió y se le diszirnió por el dicho señor juez, y ante dicho escribano, y asimismo mandó nombrase tasadores para la tasazón de dichos vienes la dicha doña Josepha María de Atienza, en presenzia y con asistencia del dicho curador ad litem, quienes debajo de juramento jurasen y declarasen el hazer bien y fielmente la dicha tasazón sin hazer agrabio a ninguna de las partes de los dichos vienes y hazienda que hubiesen quedado por fin y muerte del dicho don Agustín de Erviti, y en vista de uno y otro la dicha doña Josepha María de Atienza nombró por tasadores por lo tocante a oro, plata y diamantes, a Phelipe del Castillo, platero en esta corte y tasador de joyas del santo Monte de Piedad de ella, y para los vestidos a Pedro de Castro, maestro sastre, y por lo tocante a pinturas a don Francisco Zorrilla y Luna, profesor del arte de la pintura, y por lo que mira a madera, a Pedro López, maestro ebanista, y de ropa blanca a doña Michaela Bañares, costurera en esta dicha villa, y por lo tocante a cobre y espetera a Francisco Rodríguez, maestro calderero, los quales que presente estaban a dicho nombramiento de tal tasadores, le admitieron y se obligaron a que debajo de dicho juramento harían bien y fielmente la dicha tasazón, cada uno en su exerzizio, a su saber y entender, sin hazer agrabio a ninguna de las partes; y en su cumplimiento y para dar prinzipio a la dicha tasazón, allándose presentes la dicha doña Josepha de Atienza y con asistencia del dicho Manuel Monedero como tal curador ad litem, la susodicha presentó ante mí el escribano a [*sigue la tasación de plata*]"¹¹².

“En la villa de Madrid, dicho día mes y año dichos, para la prosecución de la dicha tasazón de los dichos vienes que quedaron por fin y muerte del dicho don Agustín de Herbiti, la dicha doña Josepha María de Atienza, como tal testamentaria del susodicho, y en presenzia y con asistencia del dicho curador ad litem, para la referida tasazón presentó ante mí la dicha doña Josepha a don Francisco Zorrilla y Luna, artífize y profesor del arte de la pintura, que vive en la calle del Amor de Dios, casas de don Juan Tricalde, quarto segundo, del qual yo el escribano reziví juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, y haviéndole echo y prometido de hazer bien y fielmente la dicha tasazón, por lo que a su arte toca y sin hazer agrabio a ninguna de las partes, la qual hizo en la forma y manera siguiente:

Pinturas: primeramente tasó una pintura de Nuestra Señora de Velén Uýda de Exipto, de dos baras y media de altto y dos de ancho, con su marco negro y molduras en blanco, tasada en quinientos reales de vellón: 500.

Item, una pintura del Nazimiento de Nuestro Redemptor Cristo, del mismo tamaño, con su marco negro y molduras doradas, tasada en seiscientos reales de vellón: 600.

¹¹² Ibidem, 208-208v.

Item, una pintura de unos jitanos con una baraja de naypes, de vara y media de alto y dos de ancho, con su marco negro y molduras doradas, tasado en treynta y zinco reales de vellón: 035.

Item, otra pintura de Lot con sus hijas, de zinco quartas de alto y vara y media de ancho, con su marco negro, tasada en quatrocientos reales: 400.

Item, dos payses yguales, el uno de San Agustín y el otro de San Antonio abad, con sus marcos negros, tasados en ziento y ochenta reales de vellón ambos: 180¹¹³.

Item, dos pinturas iguales en tabla, de tres quartas de alto y media vara de ancho, la una el Desposorio de santa Cathalina y la otra el Tránsito de la Magdalena, con sus marcos negros y molduras doradas, tasadas ambas en quatrocientos y ochenta reales de vellón: 480.

Item, dos fruteros de tres quartas de alto y zinco de ancho, yguales con sus marcos negros y molduras doradas, tasados en ziento y zinquenta reales: 150.

Item, otra pintura de labor mundano, de tres quartas de alto y una vara de ancho, con su marco negro, tasado en ochenta reales: 080.

Item, otra pintura de Lucrezia la nezia, de dos baras y media de alto y dos de ancho, con su marco negro y molduras doradas, tasado en trezientos reales: 300.

Item, otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de dos baras de alto y vara y media de ancho, con su marco negro y molduras doradas, valuado en nobenta reales: 090.

Item, dos pinturas de la Creación del mundo, de zinco quartas de alto y vara y media de ancho, con sus marcos negros, tasados en duzientos y zinquenta reales de vellón: 250.

Item, una pintura de una batalla marítima, de zinco quartas de alto y dos baras de ancho, con marco negro y molduras doradas, tasado en setenta reales: 070.

Item, otra de un león atado a un tronco, de dos baras en quadro con marco negro, tasado en otros setenta reales: 070.

Item, una pintura de unos perros atados, de zinco quartas de alto y vara y media de ancho, sin marco, tasada en sesenta reales: 060.

Item, otra de sobrepuerta con el dios Neptuno, marco negro, tasado en quarenta reales: 040.

Item, una sobrebentana con dos conejos, con su marco negro, tasada en otros quarenta reales: 040.

Item, una pintura de San Joachín y santa Ana y Nuestra Señora, de una terzia de alto y una quarta de ancho, con su marco de peral, molduras doradas, en duzientos reales: 200.

Item, una pintura en vitela chica de miniatura, con marco negro, tasado en treynta reales: 030.

Item, dos fruteros y floreros, pintura en tabla, de una terzia de ancho y una quarta de alto, con marco negro y molduras doradas, tasada en ziento y veynte reales: 120.

Item, otra pintura chica de San Gerónimo en lámina, marco de ébano, tasado en setenta y zinco reales: 075.

Item, otra pintura aparición de Santiago en lámina, con su marco negro de ébano, molduras ondeadas, tasada en duzientos y zinquenta reales: 250.

Item, un biombo de ocho ojas, tasado en quatrocientos reales: 400.

Item, una pintura de la Colocación de san Isidro, muy maltratada, sin marco, en ochenta reales: 080.

Todos los quales dichos vienes aquí espresados el dicho don Francisco Zorrilla y Luna los tasó y valuó, según a su saber y entender, sin azer agrabio a ninguna de las partes y

¹¹³ El inventario añade “de dos baras de largo y una y media de ancho”.

debajo de dicho juramento, en presenzia y con asistencia de la dicha doña Josepha María de Atienza, y del dicho curador ad litem, los quales bolbieron a quedar en su poder de la dicha doña Josepha María de Atienza, como tal depositaria que es de dichos vienes, y lo firmó y dicho tasador juntamente con dicho curador ad litem, de todo lo qual yo el presente escribano doy fee.

[Firmado] Doña Josepha María de Atienza.

Francisco de Zorrilla y Luna.

Manuel Monedero.

Ante mí, Teodoro Nicolás de Velasco”¹¹⁴.

4.13) MADRID, 13.3.1728: TASACIÓN DE LOS BIENES DE FRANCISCA HERNÁNDEZ¹¹⁵

"Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a seis días del mes de octubre año de mill setezientos y veinte y siete, yo el escribano requerí a Agustín de la Torre, procurador del número desta villa, curador ad lite de Antonio López, menor, nombrase tasadores para que tasen los vienes que constan en el ymbentario, el qual dixo que nombra para madera a Gaspar Muñoz, maestro carpintero; para las pinturas a don Francisco Zorrilla y Luna, del arte de pintar; para el peltre a Gaspar Hernández, maestro latonero; para la ropa de bestir a Miguel Fernández Ballesteros, maestro sastre vezino desta villa; para la ropa blanca a María Antonia Arredondo, esto respondió de que doy fee"¹¹⁶.

"Tasación de las pinturas: En la villa de Madrid a treze días del mes de marzo año de mill setezientos y veinte y ocho, yo el escribano requerí a Francisco Zorrilla y Luna, profesor del arte de la pintura y vezino desta villa, jurase y declarase y, haviendo jurado y declarado, dixo que haze la tasación de las pinturas en la forma y manera siguiente¹¹⁷:

Primeramente una Conzepción con marco negro, en nobenta reales de vellón: 090. (siete quartas de alto y bara y quarta de ancho).

Asimismo, otra pintura de San Bruno, con marco negro y dorado, en: 150¹¹⁸.

Asimismo, otra de San Francisco, con marco dorado, en seisientos reales de vellón: 600. (dos baras de alto y bara y quarta de ancho).

Asimismo, otras quatro pinturas higuales con marcos dorados y negros, una de Nuestra Señora, otra de San Francisco de Paula, otra de San Antonio Abad y la otra del Santísimo Cristo de Burgos, todas en quinientos reales: 500. (bara escasa y tres quartas de ancho)¹¹⁹.

Asimismo otra de Santa María Magdalena, con su marco negro, en nobenta reales: 090. (bara escasa de largo y tres quartas de ancho).

¹¹⁴ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás de Velasco), 310-312v.

¹¹⁵ A.H.P.: Protocolo 15212 (Tomás Nicolás Maganto), 9-30v.

¹¹⁶ Ibidem, 14v-15.

¹¹⁷ Si bien la tasación no indica las medidas de las pinturas, éstas aparecen en el inventario de las mismas (Ibidem, 12v-13), habiéndolas nosotros insertado en cada caso, tras la tasación correspondiente. El inventario recoge, además, en el apartado de pinturas: "dos espexos de a terzia en quadro con marcos dorados y negros".

¹¹⁸ No aparece en el inventario.

¹¹⁹ El inventario en lugar de recoger a San Francisco de Paula, incluye una pintura de San Antonio.

Asimismo una lámina de San Gerónimo en: 80. (una quarta de alto y una sesma de ancho, con marco negro).

Asimismo una cruz pintada a un Cristo: 75¹²⁰

Y en la forma referida hago esta tasación a su saber y entender, sin dolo ni agrabio a ninguna de las partes, so cargo del juramento que lleba fecho en que se afirmó, ratificó y lo firmó y que es de edad de quarenta i zinco años.

[Firmado] Francisco de Zorrilla y Luna.

Ante mí, Alexandro de Anestan"¹²¹.

4.14) MADRID, 3.4.1728: TASACIÓN DE DIVERSOS BIENES DE SANTIAGO GONZÁLEZ¹²²

"Escriptura de zesión y traspasso de un mesón en la Cava Babaja [*sic*] que ottorgó Santiago González a favor de Gonzalo Martínez, con diferentes vienes de omenaje de casa y camas.

En la villa de Madrid, a tres días del mes de abril, año de mill setezientos y veintte y ocho, ante mí el escrivano y testigos parezió Santiago González, vecino de esta dicha villa y mesonero en el mesón que llaman de San Antonio abad que está en la Cava Baja junto a la cantarilla de ella, y dijo que por quantto tiene trattato y ajustado con Gonzalo Martínez, también vecino de esta dicha villa, el zederle el referido mesón con ttodo lo que le perteneze, así de omenaje de cassa como de camas, colchones, ropa y demás vienes que al presente tiene, en el prezio que se valuasen y tasasen, para cuio efecto han nombrado cada uno por su parte personas perittas de ynteligencia y satisfacción, los quales han valuado y tasado amigablemte y por escripto los dichos vienes oy día de la fecha en zinco mill cientto y noventa y cinco reales, cuias tasaziones para que en todo tiempo conste me entregó a mí el presente escrivano para que las ynserte en esta escriptura de traspasso e yo el infraescripto lo hize así que su thenor es el siguiente:

Aquí las tasaziones:¹²³

"Pinttores Don Francisco Zorrilla y Juan Zendán, tasaron las pinturas siguientes:

Una pintura de san Eustaquio, de dos varas de largo y cinco quartas de ancho, con su marco negro, en 1.200 reales: 1.200.

Otra de san Phelipe, de dos varas de alto y zinco quartas de ancho, con su marco antiguo negro, en 180 reales: 180.

Otro de Nuestra Señora y san Julián obispo de Cuenca, del mismo tamaño y marco negro, en 120: 120.

Un florero de media bara [de alto y t]¹²⁴ en quadro, con marco negro, en 20 reales: 020.

¹²⁰ No aparece en el inventario.

¹²¹ A.H.P.: Protocolo 15212 (Tomás Nicolás Maganto), 17-17v.

¹²² A.H.P.: Protocolo 15539 (Antonio Fernández Bárcena), 193-200.

¹²³ Ibidem, 193.

¹²⁴ Aparece tachado.

Otra pintura de media vara en quadro, de la casa de san Joseph, con su marco [negro]¹²⁵ antiguo, en: 025.

Un quadrito de Nuestro Señor crucificado, en tabla, de una quarta en quadro, con su marco antiguo en 30 reales: 030.

Otro quadrito del Niño Jhesús y san Juan, de media vara en quadro, con su marco y molduras en blanco, en 50 reales: 050.

Otra pintura de una ymagen, con su marco negro antiguo, de media vara de ancho y tres quartas de alto, en 30 reales: 030.

Otro quadro de media vara de alto y tercia de ancho, de Nuestra Señora del Populo, con su marco negro, en 15 reales: 015.

Otro quadrito de una quarta de alto, con marco de concha y ébano, de Nuestra Señora del Populo, en 40 reales: 040.

Una custodia de media vara de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, en 15 reales: 015.

Un san Anttonio abad, de media vara de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, en 20 reales: 020.

Una Nuestra Señora de la Conzepción antigua, de dos varas de alto y vara y media de ancho, y su marco negro, en 15 reales: 015.

Una ymajen de Nuestra Señora, el Niño, san Juan y san José en piedra, con su marco de ébano, de una quarta en quadro, en 60 reales: 060.

Un santísimo Christo a la columna, de vara de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, en 30 reales: 030.

Un retrato de 3 quartas de alto, sin marco, en 10 reales: 010.

Una ymajen del Populo de poco más de tres quartas de alto y media vara de ancho, sin marco, en 10 reales: 010.

Un retrato de un cavallero del hábito de Santiago, sin marco, en 180 reales: 180.

Una pintura de Nuestra Señora de la Asumpción, de dos varas de alto y varia y quarta de ancho, con su marco negro, en 80 reales: 080.

Otra de san Antonio abad, de dos varas de alto y vara y quarta de ancho, con su marco negro, en 50 reales: 050.

Otra de san Juan Bautista, de vara y tercia de alto y vara de ancho, con su marco negro, en 50 reales: 050.

Un quadro de santa Ursola, de dos pies en quadro, con marco negro, en 20 reales: 020.

Una Nuestra Señora del traspaso con Christo en las rodillas, en tabla, de una quarta de alto y marco negro, en 50 reales: 050.

Una lámina de san Gerónimo, de medio pie en quadro, con su marco negro, en 40 reales: 040.

Otra lámina de santa Clara, de una quarta quasi en quadro, con su marco negro, en 40 reales: 040.

Una cruz de nogal y en ella pintado un santísimo Christo crucificado, en 12 reales: 012.

Un san Gerónimo, de zinco quartas de alto y poco menos de vara de ancho, con marco negro, en 15 reales: 015.

Una pintura de santa Cathalina, de dos varas de alto y vara y quarta de ancho, con su marco que fue dorado, en 150 reales: 150.

Una Nuestra Señora del Populo, de vara de alto y tres quartas de ancho, con marco negro y molduras doradas, en 15 reales: 015.

Una lámina pintado un beato trinitario, de una quarta de alto, con su marco de ébano, en quarenta reales: 040.

¹²⁵ Ibidem.

Un retrato de Joran, de tres quartas de alto, sin marco, en 10 reales: 010.

Un san Juan Bautista, de vara de alto y vara y tercia de ancho, con su marco negro, en 180 reales: 180.

La qual dicha tasación, los dichos don Francisco Zorrilla y Juan Zendán, del arte de la pintura declararon haverla hecho bien y fielmente, a su saver y entender, sin haver hecho agravio alguno a ninguna de las partes, y así lo juraron a Dios y a una cruz en forma de derecho, y lo firmaron en Madrid, a tres de abril de mil setezientos y veinte y ocho.

[Firmado] Francisco de Zorrilla

Juan Fernández Zendán¹²⁶.

4.15) MADRID, 10.2.1729: TASACIÓN DE MARÍA TERESA SÁNCHEZ¹²⁷

“Nombramiento de tasadores: En dicha villa de Madrid, dicho día, mes y año, los dichos don Juan Antonio Franco y los demás alvazeas y testamentarios que son y quedaron de la expresada doña María Theresa Sánchez, juntto con el curador ad litem de sus dos hijas únicas herederas, dijeron que rrespecto de haverse fenecido el inventario de los vienes, hazienda y efecttos que quedaron por muerte de dicha doña María Theresa, en execución y cumplimiento del autto de el señor alcalde don Lorenzo Folch de Cardona que es el que va por prinzipio de dicho inventario para que se ttasen los vienes en él comprehendidos, de un acuerdo y conformidad y por escusar costas y gastos hazen nombramiento de thasadores en esta forma: por lo que ttoca a pinttura nombran a don Franzisco Zorrilla; por lo que mira a ropa de lana y seda y ropa blanca, a Francisco de Antturiza y a Juan Alonso Martínez; para lo de tapizerías y alfombras, á Juan de la Maza Fernández; para las casas a don Franzisco Ruiz, arquitectto; para las mulas a Juan García, maestro herrador, y por lo que ttoca a coches y guarniziones a Eugenio Álvarez, maestro de coches; para los libros a don Melchor Vallejo, maesttro librero; para lo de cozina a Antonio Meléndez y que por lo rrespective a la madera y otras cosas nombran a Manuel Bauttista Fernández, para que cada uno executte dicha tasación por lo que le pertteneze, a quien para ello se les haga nottorio y lo firmaron de que doi fee.

[Firmado]: Juan Antonio Franco

Manuel Franco

Manuel Franco

José de Ventades

Francisco Miguel de la Torre

[Ante mí] Joseph Merino Franco”

“Tasación de pinttura y madera: En la villa de Madrid, a veinte y zinco días de dicho mes de febrero, año de mill setezientos y veinte y nueve, yo el escrivano hize nottorio el nombramiento hecho por las partes para la ttasación de la pinttura, urnas y otras cosas á don Francisco Zorrilla, de el arte de la pinttura y uno de los nombrados por los señores del Consejo y a Manuel Bauttista Hernández, evanista de su Magestad que bive en la calle que está el zementerio de San Millán, en casas de la vista eclesiástica desta villa y el dicho don Franzisco Zorrilla dixo vivir en la calle de la Amor de Dios en casas de don Juan Ricalde, los quales dixeron azeptan el nombramiento en ellos hecho y estando en el quartto donde vivió y murió la

¹²⁶ A.H.P.: Protocolo 15539 (Antonio Fernández Bárcena), 195-196v.

¹²⁷ A.H.P.: Protocolo 15561 (Manuel Merlo), s/f

referida doña María Theresa Sánchez por ante mí en presenzia y con asistencia de su biudo y testamentario y de el curador ad litem de sus hijas menores, los dichos tasadores, cada uno por lo que les ttoca, hazen y executtan la tasación siguiente,

Primeramentte tasan doze dibujos de jugetes de muchachos con sus marquitos dorados y tallados, a veintte rreales cada uno, que hazen doszienttos y quarentta de vellón: 240.

Más seis figuras de yeso dados de color, a seis reales cada una, importtan treintta y seis rreales vellón: 036.

Tres figuras de bronze, que son Europa, Cupido y la ottra un emperador a cavallo, a zinquentta rreales cada una, hazen ziento y zinquentta de vellón: 150

Más una ttabla con zinco figuras de bronze, de Mercurio, Forttuna y otras, en noventa reales: 090.

Más cattorze láminas de bronze, con sus marquittos en forma de óbalos, de dos pontífizes y diferentes fábulas, que a veinte y dos rreales y medio cada una, hazen trezienttos y quinze de vellón: 315.

Más dos estatuas de marfil pequeñittas, con sus pies de pino, a zientto y ochentta rreales cada una, hazen trezientos y sesenta de vellón: 360.

Dos marquittos de évano, con sus golpes de talla, ochavados y en ellos dos países de vitela, en veintte rreales vellón: 020.

Dos paisittos de una quartta de alto y medio pie de ancho, con su marco tallado y dorado, a sesentta rreales cada uno, hazen ziento y veintte de vellón: 120.

Itten una lámina del Nazimientto, en bronze, con su marco labrado de peral, de una terzia de largo y una quartta de alto, en setentta rreales: 070.

Una laminica en cobre, con su marco de évano bronzado, de media quartta de alto, de Nuestra Señora con el Niño y san Juan, en setentta rreales: 070.

Más otro marquitto de pino, dado de color, tallado y dorado, pequeñito, con el retrato de el pontífize Inozenzio noveno, en estaño, en ttreintta y siete rreales: 037.

Un cruzifixo con la muertte al pie, de zerca¹²⁸ de tres quarttas de alto, en duzientos y sesenta reales: 260.

Itten, dos carttas de la benerable sor María de Jesús, con sus marcos de concha, de a más de terzia de alto, en sesenta reales: 060.

Más un quadro de Nuestra Señora de los Rremedios, de media bara de alto, con su marco de pino tallado y dorado, en quarenta reales: 040.

Itten, una pintura de Nuestra Señora de la Conzepzión, de tres baras de alto y dos de ancho, con su marco negro y perfil dorado, en seiszienttos reales vellón: 600.

Más dos pinturas iguales, en tabla, con sus marcos antiguos dorados, de una quarta de alto, la una de San Juan Bauttista y la ottra de Nuestro Señor crucificado, con sus vidrios delante, que a quarentta rreales cada una, hazen ochentta de vellón: 080.

Ittem dos países yguales, como de una vara de largo y media de alto, con sus marcos de pino negros, la una de Abigail y la ottra de la Primavera, en trezientos y sesentta rreales de vellón: 360.

Más otro país, fábula de Píramo y Tisbe, como de ttres quarttas en largo, con su marco negro, en sesentta rreales vellón: 060.

Ittem dos pintturas yguales, de media vara en quadro, con marcos negros y molduras doradas, apaisados, istoria de Nuestra Señora, que a quarenta rreales cada una hazen ochenta de vellón: 080.

Ittem un quadro de Nuestra Señora del Pilar, de cinco quarttas de alto y una vara de ancho, con su marco negro tallado y dorado, tasado en mill rreales de vellón: 1.000.

¹²⁸ Aunque la palabra que pone en la tasación es “zera”, el inventario indica “zerca”, vocablo que hemos elegido, pues nos parece más lógico que se refiera a las medidas, y no a que se refiriese a un crucifijo de cera.

Otro borrón de las Santtas formas de El Escurial, de Claudio Coello, como de tres baras de alto y vara y media de ancho, con marco negro, en mill y quinientos rreales: 1.500.

Más un quadro de Noé embriagado tapándole los hixos con la capa, de más de ttres varas de ancho y dos y media de altto, con marco negro anttiguu, en mill y quinientos rreales de vellón: 1.500.

Una pinttura de un Eczeomo, como de una bara de altto y dos tterzias de ancho, con marco negro tallado y dorado, en trezientos y zinquentta rreales de vellón: 350.

Más dos frutteros con sus marcos negros y perfil dorado, en trezienttos rreales de vellón: 300.

Seis floreros de vara y quartta de altto y media vara de ancho, con marco negro y perfil dorado, a quarentta y zinco rreales cada uno, hazen duzienttos y setenta de vellón: 270.

Más una pinttura de los Desposorios de santta Catthalina, de una tterzia en quadro, con su marco dado de color y moldura dorada, en zinquentta rreales: 050.

Tres marinas, de una tterzia de altto, con su marco de evano negro, en diez y ocho reales: 018.

Dos prespettivas muy viejas, rotas, de vara y media de largo y cinco quarttas de alto, con marcos negros de pino, tasada cada una a veintte y quatto rreales que hazen quarentta y ocho de vellón: 048.

Dos países quasi del mismo tamaño, y marcos el uno lleno de abugeros, en veinte reales: 020.

Una pinttura de San Franzisco, como de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, con marco antiguo negro de pino, en veinte rreales de vellón: 020.

Ootra pinttura de el Triunfo de la Fee, de dos varas y quartta de alto y dos y media de ancho, con marco negro de pino, en duzientos rreales: 200.

Un fruttero, de una vara de altto y cinco quartas de ancho, con marco negro de pino, en setenta reales: 070.

Más otro quadro de la venida de Exiptto, de dos varas de ancho y vara y media de altto, con marco negro de pino, en quarenta reales: 040.

Otro quadro de Nuestra Señora de la Conzepción, de vara y quartta de ancho y dos varas de alto, con su marco negro, en zinquentta rreales vellón: 050.

Otro quadro de el padre Roxas que le da Nuestra Señora el zíngulo, de tres varas de alto y quasi lo mismo de ancho, con marco negro moldura dorada, en quinientos rreales: 500.

Otro quasi igual de el duque de el Infantado, vestido de golilla, con marco antiguo y moldura dorada, tasado en ochozientos reales: 800.

Itten un retratto de el señor Carlos segundo, de una vara de alto con marco negro y moldura dorada, en ziento y veinte y quatro rreales: 124.

Otro retratto del mismo tamaño de una muxer, con marco negro, en veintte y quatro rreales: 024.

Otro retratto de medio cuerpo de una muxer, con marco obalado tallado en blanco, en veinte y quatro: 024.

Una pinttura de la hermosa Judic con la caveza de Olofernes, de zinco quartas de alto y una de ancho, con marco negro, en trezientos rreales: 300.

Itten otro quadro de el Nazimientto de Nuestro Señor, de más de una vara de alto y una de ancho, con marco antiguo negro y dorado, en ochenta reales: 080.

Dos frutteros de dos terzias de largo y media vara de ancho, con marco negro y perfil dorado, en veintte y quatto rreales vellón: 024.

Otros dos frutteros, de media vara en quadro, con sus marcos negros y perfil dorado, en veintte y quatto rreales de vellón: 024.

Más seis países, de una vara de largo y dos terzias de alto, con marcos negros y molduras doradas, tasados a veinte rreales cada uno que hazen ziento y veinte de vellón: 120.

Itten una Nuestra Señora Conzepcionada con el Niño Jesús en los brazos, de ttes varas de altto y dos de ancho, con marco negro, tasada en mill y zien rreales de vellón: 1.100.

Ootra pinttura de Nuestra Señora de Monserrate, de zinco quartas de alto, con marco negro anttiguu, en trezientos rreales vellón: 300.

Otro quadro de Nuestra Señora, santta Ana y el Niño, como de una vara en quadro, con marco negro y molduras doradas, en ziento y veintte rreales de vellón: 120.

Itten, dos marquittos de peral de medio pie en quadro, el uno un Ecceomo, y el otro de Nuestra Señora, de medio relieve con sus christales delante, en veintte y quattro rreales vellón: 024.

Una lámina de los desposorios de santa Cathalina, de media vara en quadro, con marco de peral ondeado, en ziento y veintte rreales de vellón: 120.

[*Sigue la tasación de la madera*]

“Por manera que suman e ymporttan ttodos los vienes aquí espresados treintta y nueve mill quinienttos y veintte rreales de vellón, como de sus parttidas consta, salvo horror de pluma o suma, y los referidos don Francisco Zorrilla y Manuel Bautista Hernández juraron por Dios Nuesttro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho haver executtado dicha tasazón vien y fielmente, sin agravio de parte alguna, y dixeron ser de hedad el dicho Zorrilla de zinquentta años y Manuel Bauttista de quarentta, uno y otro poco más o menos, y lo firmaron con dicho don Juan Anttonio Franco y curador ad littem, de que doi fee,

[*Firmado*]: Juan Antonio Franco

Manuel Bautista Hernández

Francisco de Zorrilla

Francisco Miguel de la Torre

[*Ante mí*] Joseph Merino Franco”.

4.16) MADRID, 10.4.1730: TASACIÓN DE LOS BIENES DE ANA MARÍA DE NEGRETE¹²⁹

“Manuel Monedero, en nombre y como curador ad littem de don Anttonio Moreno de Negrette y Villodas, menor, hijo lexítimo de los señores don Julián Moreno de Villodas, secretario mayor y más anttiguu del Ayunttamiento de esta villa y de doña Ana María de Negrette, su muger difuntta, digo que a instancia y pedimento de dicho señor don Julián, por autto de Vm., se mandó hazer inventario, tasazón y, a su tiempo, quentta y partición de los vienes y demás efecttos que quedaron por muertte de dicha señora, cuio inventario se está executtando, y para que al mismo tiempo se haga la tasazón, nombro por tasadores para las pinturas a don Francisco Zorrilla, del arte de la pintura; para las cosas de madera, a Pedro López, maestro evanista; para los coches, a Agustín de Jorge, maestro de este oficio; para las mulas, a Lucas de Herrera, maestro herrador; para la ropa de seda y lana, a Manuel Joseph, maestro sastre; para las de cobre y lattón y otras correspondientes, a Carlos de Arias; para la ropa blanca, a doña Ynés Franco, costurera; para el oficio de rexidtor desta villa y juro, a don Francisco de Palomares; para las alajas de oro, diamantes y platta, a Santiago Sánchez; para los vidrios, a Christóval García, vidriero; para la escultura, a Bernardo Ruestra; para las tapicerías, a Juan de la Maza

¹²⁹ A.H.P.: Protocolo 14904 (Manuel Naranjo), 88-352.

Fernández, maestro tapicero y para las casas a don Pedro de Rivera, maestro mayor de las obras de Madrid y sus fuentes y Pedro Hernández, su theniente; y para las guarniciones a Agustín Díaz.

A Vm. Supplico los aya por nombrados y se sirva de mandar que el dicho señor don Julián Moreno de Villodas nombre thasadores por su parte o se conforme con los que llevo nombrados y no lo haziendo se nombren de oficio, que es justicia que pido, etc.

[Firmado] Manuel Monedero”¹³⁰.

“Prosigue. En dicha villa de Madrid, a diez días del dicho mes de abril, año referido [1730], estando en dichas casas en presenzia y con asistencia de dicho don Julián Moreno y de dicho curador, se prosiguió en dicho ymventario y tassazón de vienes, y para su execuzión se tomó juramento de don Franzisco Zorrilla, de el arte de la pintura y uno de los nombrados por los señores del Consexo, quien le hizo como se requiere y en la manera siguiente:

Pinturas: primeramente tassó una pintura de Nuestra Señora de la Conzepzión, de dos varas y media de alto y siete quartas de ancho, original de Vizenzio Carducho, con marco dorado, en mill y duzientos reales: 1.200.

Iten, diez láminas de zinco quartas de largo y vara de alto, con marcos de évano, escuela de Ruvenes, a mill y quinientos rreales cada una, hazen quinze mill reales: 15.000.

Iten, una pintura de un Niño Jesús dormido, de tres quartas de largo, con marco dorado, original, en trezientos: 300.

Iten, un fructero, de tres quartas de alto y una vara de largo, con marco negro y perfil dorado, en trezientos y treinta: 330.

Un bodegón, del mismo tamaño y marco compañero, en quatrozientos: 400.

Iten, dos laminitas de la Anumziación de Nuestra Señora y la otra la Virjen, el Niño y san Joseph, de a terzia de alto, con marco dorado, en ziento y veinte: 120.

Cinco pinturas, orixinales, de los zinco sentidos, de vara de alto, con marco negro y perfiles dorados, en mill y dozientos: 1.200.

Más dos laminitas de Nuestra Señora y la Magdalena, ochavadas, de una quarta, con marcos bronzeados, en trezientos y sesenta: 360.

Iten, una ymagen de la Conzepzión, de tres varas de alto, con marco negro y tarxetas doradas, en quinientos: 500.

Un quadro de zinco quartas de alto, de Nuestra Señora, el Niño y san Joseph, con marco negro y perfil dorado, en doszientos y cinquenta: 250.

Un quadro, orixinal del Tiziano, de la Zena, de zerca de quatro varas de largo y una y media de alto, con marco dorado, en diez mill reales: 10.000.

Un quadro, de dos varas i media de largo y zerca de vara i media de alto, la fragua de Bulcano, original de Jacovo Bazan, con marco dorado, en otros diez mill: 10.000.

Iten, otro quadro en tabla, de vara de alto, con el marco tallado y dorado, de Nuestra Señora con el Niño, original de el divino Morales, con un christal delante, en siete mill rreales: 7.000.

Más un quadro de San Gerónimo, quasi quadrado, marco dorado, original del Dominico: 1.500.

Iten dos pinturas, una de liebre y un perro y la otra de unos pavos y conexos, originales de Pedro de Bos: 1.200.

¹³⁰ Ibidem, 97-97v.

Item, nueve quadros de los meses de el año, orixinales del Bazán hixos, de dos varas de largo y más de una de alto, a mill y seisientos reales cada una, hazen catorze mill y quatrocientos reales: 14.400.

Más otro quadro con marco dorado, de vara y quarta de alto, de un enano, original de Velázquez, en mill y quinientos: 1.500.

Una pintura, de tres quartas en quadro con marco dorado, retrato del Tintorero, original suio, en mill y cien rreales: 1.100.

Una pintura, de tres quartas de alto y media vara de ancho, con marco dorado, de un filósofo, original de Murillo, en mill y quinientos: 1.500.

Item, una minatura, de una terzia de alto, con christal y marco dorado, de una fábula, orixinal de Muculo [*sic*] Anjelo, en quatrocientos rreales: 400.

Más otra pintura, de el propio tamaño, de un Ecceomo, con cristal delante y marco tallado y dorado, orixinal, en trezientos y sesenta: 360.

Tres países, de media vara de largo y más de terzia de alto, con marco negro y tarxetas doradas, orixinales, a quatrocientos rreales cada uno, hazen mill y duzientos: 1.200.

Item, dos pinturas de a terzia de largo, con marco dorado, de unas cabras, orixinales de Orrente, a ciento y ochenta rreales cada una hazen trezientos y sesenta: 360.

Dos quadros, de más de vara de largo, de ganados y pastores, orixinales de Orrente, a trezientos reales hazen seisientos: 600.

Más otros dos pequeños, de a terzia cada uno, con marcos dorados, de unos ganados y bacas, a noventa reales: 180.

Item, una marina, de dos varas de largo y más de una de alto, con marco negro, orixinal, en mill y duzientos: 1.200.

Dos países, de vara i media de largo y una y quarta de alto, con marcos negros, a quatrocientos reales cada una, hazen ochozientos de vellón: 800.

Item, un bodegón, de vara i media de largo, en sesenta: 060.

Quinze laminitas de a terzia, orixinales flamencas, con marcos de peral negros, a ziento y veinte cada una hazen mill y ochozientos reales: 1.800.

Dos floreros de el Teatino, de a vara, con marcos de évano, a mill y seisientos cada una hazen tres mill y duzientos: 3.200.

Una pintura de Santa Mónica, orixinal de Palomino, de tres quartas de alto, con marco de évano, en trezientos reales: 300.

Item un bodegonzillo pequeño, con marco negro, en treinta: 030.

Más un quadro de San Sevastián, de tres varas de alto y dos de ancho, con marco negro y dorado, orixinal de Carreño, en mill y duzientos reales: 1.200.

Nueve floreros, de vara de alto, con marcos negros, los zinco orixinales de Mareo, dos de Bartholomé Pérez y los otros dos de Arellano, a trezientos reales cada uno, hazen dos mill y setezientos: 2.700.

Una pintura de San Pablo, de tres quartas de alto, orixinal, con marco dorado, en trezientos y cinquenta: 350.

Más dos sobreventanas, de más de dos varas de largo, con marcos negros y dorados, a doszientos y cinquenta rreales, hazen quinientos: 500.

Item, una lámina de poco más de a terzia, original, de la Zena de el rey Valthasar, en dos mill reales: 2.000.

Un quadro, de una escuela de figuras rredículas, orixinal, de tres quartas de largo, con marco negro y dorado, en quatrocientos: 400.

Una laminita chica, de una quarta, con marco dorado, flamenca, en ziento veinte: 120.

Una riña de unos mozos, de tres quartas de largo y media vara de alto, orixinal, con marco negro, en trezientos y zinquenta: 350.

Un óbalo de terzia, de unos cazadores, con marco tallado, orixinal, en trezientos: 300.

Un San Phelipe Neri, en tabla, de media quarta, con marco dorado, orixinal de Tiziano: 600.

Otra pintura pintura [sic] más pequeña, de un hombre con una escopeta, con marco negro y dorado, orixinal de Belázquez, en sesenta: 060.

Una pintura de San Antonio Abbad, de vara y media de alto y una i quarta de ancho, orixinal de Spañoletto, con marco negro y tarxetas doradas: 1.200.

Una imaxen de la Leche, del propio tamaño y marco negro y dorado, en quatrocientos y cinquenta: 450.

Otra pintura de San Franzisco, de zerca de vara i quarta en quadro, orixinal del Dominico, con marco negro y tarxetas doradas, en seisientos reales: 600.

Gavinete: Iten, una pintura de un Santíssimo Cristo, de tercia de alto con marco dorado y chrystal delante, orixinal de el divino Morales, en tres mill y seisientos: 3.600.

Más cinco marinas en tabla, de vara de largo y tres quartas de alto, con marcos dorados, originales, a seisientos reales cada una hazen tres mill: 3.000.

Dos pinturas en tabla, de tres quartas de largo, de unos frutereros, originales, con marcos dorados, a ciento y ochenta reales cada uno hazen trezientos y sesenta: 360.

Dos cavezas de a terzia, orixinales, con marco dorado, a cinquenta reales, hazen ciento: 100.

Iten, dos cavezas en tabla, de a tres quartas de alto y media vara de ancho, con marcos dorados, orixinales de Bandique, a mill y quinientos cada una hazen tres mill reales: 3.000.

Dos tablas, de vara i zerca de quarta de largo y de una vara de alto, con marcos dorados, orixinales del Bosco, a mill y quinientos reales: 3.000.

Iten, dos medallas en tabla, de a tres quartas de alto, con marcos dorados, orixinales de Lanfranco, a mill y duzientos reales cada uno: 2.400.

Más otras dos pinturas en tabla, de dos terzias de alto, con marco dorado, orixinales del mismo, a novezientos rreales cada uno hazen mill y ochozientos: 1.800.

Iten, un frutero de vara de largo con un rosal y una fuente, en tabla, de tres quartas de alto, original de una gran mano, en mill y ochozientos: 1.800.

Un quadrito de a terzia, y en él pintado un muchacho, con marco dorado, orixinal de Velázquez, en setezientos y veinte: 720.

Otro del mismo tamaño y mano, y en él la madre del muchacho que haze compañero, en trezientos y sesenta: 360.

Iten, dos pinturas de a terzia de alto, en tabla, y quatro dedos de ancho, con marcos dorados, orixinales de Alberto Durero, a doszientos i quarenta rreales cada uno: 480.

Más dos países en lámina, de a terzia de largo, con marcos dorados, orixinales, a doscientos y quarenta reales cada uno: 480.

Dos cavezas de a terzia, con cristales delante y marcos dorados, orixinales de Pablo Beronés, a ziento y cinquenta rreales, hazen trezientos: 300.

Veinte y ocho laminitas, de todos tamaños, con marcos dorados, de la historia de Noé y Sansón, orixinales de Lanfranc, a ziento i zinquenta reales cada una hazen quatro mill y dozientos reales: 4.200.

Un bamboche de a terzia en tabla, orixinal del Abitanesis en seisientos: 600.

Más una pintura que sirve de compañera al banboche, en tabla, de un país con figuras, original, con marco dorado, en otros seisientos: 600.

Iten, quatro vatallas, de vara de largo con marcos dorados, orixinales de C.R., a seisientos reales cada uno, hazen dos mill y quatrocientos: 2.400.

Quatro bamboches de a más de a terzia de alto, flamencos, con marco dorado, a trezientos reales cada una, hazen mill y dozientos reales: 1.200.

Iten, dos países, el uno en tabla y el otro en lienzo, de tercia i media de largo, con marcos dorados, a doszientos y quarenta reales, hazen quatrocientos y ochenta: 480.

Más quatro países en lienzo, de dos terzias de largo i media vara de alto, con marcos dorados, orixinales de Perea, a quatrocientos rreales hacen mill y seisientos: 1.600.

Más quatro países, de media vara de largo y más de quarta de alto, con marcos dorados, orixinales de Perea, a ziento y sesenta reales cada uno hazen seisientos y quarenta: 640.

Iten, dos pinturas de a quarta, de unas muchachas, orixinales de Belázquez, a ziento y veinte reales, hazen dosientos y quarenta: 240.

Una pintura de Jacovo Bazán, original, en lienzo de más de tres quartas de alto y media vara de ancho, de el Anumpzio del nazimientto a los pastores, con marco dorado, en mill y ochocientos: 1.800.

Más otra de el mismo alto, algo más angosta, con marco dorado, que sirbe de compañera, de la Adoración de los Reyes, original de Carreño, en ochozientos reales: 800.

Dos pinturas de a terzia, de unas mugeres y un ziego, originales de Belázquez, a dozientos y quarenta rreales, hazen: 480.

Seis bamboches, los quatro de a quarta y los dos de media quarta, en tabla, de unos borrachos, con marcos dorados, de la escuela de Avitaniens, a zien rreales cada uno, hazen seisientos: 600.

Un San Pedro en tabla, con el fariseo y la mora de Pilatos, orixinal, de tres quartas de alto y dos y terzias de ancho, con marco dorado, en quinientos: 500.

Iten, una lámina de tres quartas de alto y media vara de ancho, de quando Christo sacó almas de los santos padres, con marco dorado, original del Bosco, en quatro mill: 4.000.

Iten, una Santa Inés, de media vara de alto y más de tercia de ancho, con marco dorado, original de Matheo Zerezo, en quatrocientos: 400.

Un retrato de una madama, de dos terzias de alto y media vara de ancho, original de Bandique, en quinientos: 500.

Una caveza de a dos terzias y media vara de ancho, con marco dorado, original de Andrea Vacaro, en dozientos y quarenta: 240.

Más pinturas: un quadro de vara y media de alto y zinco quartas de ancho, de un San Blas, con marco negro, original de Andrea Bacaro, en mill y quinientos: 1.500.

Iten, una ymagen de vara de alto y tres quartas de ancho, con el Niño en los brazos, marco dorado, orixinal de Raphael de Urbina, en 3.000.

Más una imajen de vara de alto y tres quartas de ancho, con el Niño sentado sobre una almoada, original algo rretocada por partes, que por estarlo se tasa en dos mill reales: 2.000.

Otra pintura del mismo tamaño que sirbe de compañera, con la Virjen, el Niño y santa Ana, con marco dorado, orixinal de Murillo, en dos mill y duzientos: 2.200.

Otra pintura de la Uid [*sic*] de Exipto, de zinco quartas de alto y media vara de ancho, italiana, en trezientos y zinquenta: 350.

Iten, un San Pedro, de tres quartas de alto, con marco negro, orixinal de Rivera, en dosientos y quarenta: 240.

Una sobreventana, de más de dos y varas de largo, sin marco, orixinal, en 200.

Iten, una medalla en piedra de los apóstoles orixinal italiana en ziento y ochenta: 180.

Un biombo de ocho oxas, vien tratado, en 240.

Y por oy dicho día se cessó en este ymbentario y tassazón, y los vienes ymbentareados y tassados quedaron en poder de dicho don Julián a lei de depósito, en la misma conformidad que los antezedentes, y dicho tasador declaró haverla echo vien y fielmente, a su saver y entender y sin hazer agravio a ningún interesado y lo firmó junto con dichos don Julián y curador ad litem, siendo testigos don Domingo Ignazio de

Mendizábal, don Jazinto Santero y Francisco Piquero Argüelles, residentes en esta corte.

[Firmado] Francisco de Zorrilla
Manuel Monedero
Julián Moreno de Villodas
Ante mí, Benito de Therreros”¹³¹.

4.17) MADRID, 20.4.1730: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MANUEL DE FIGUEROA¹³²

“Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a veintte días del mes de abril, año de mill settezientos y treintta, ante mí el escribano concurrieron don Francisco de Montoya, doña Theresa Francisca de Figueroa y don Diego Anselmo, y dijeron que por escussar costas y gastos, nombravan por tassadores de los vienes que quedaron por muertte de el dicho don Manuel de Figueroa a las personas siguientes: por lo que ttoca a pinturas, a don Francisco Zorrilla, del arte pinttor; para madera, a Pedro López, hevanistta; para besttidos a Francisco Porttillo, maestro sasttre; para la ropa blanca, a doña Catthalina Rodríguez; para los colchones, a Venttura López y para las cosas de cobre a Pablo Fernández, maestro calderero, para que cada uno de los susso dichos hagan la tassazón de vienes que a cada uno ttoca a su ministerios y lo firmó dicho don Diego y las sussodichas no lo firmaron por no saver, de ttodo lo qual doy fee:

[Firmado] Diego Raphael Anselmo.
Pedro Bizcaýno.

Tasación de pinturas: en la villa de Madrid, en dicho día, mes y año, don Francisco Zorrilla, vezino de esta dicha villa y de el arte de pintor de ella, nombrado para tasazón de las pinturas que quedaron por fin y muertte de don Manuel de Figueroa, con aistenzia de doña Francisca de Montoya y doña Theresa Francisca de Figueroa, y don Diego Anselmo, por lo que cada uno representa, devaxo de juramento que primero hizo en forma de derecho por ante mí el escribano, tasó los bienes siguientes:

Pinturas: primeramente tasó una pintura de San Joseph, la Virgen y el Niño, de dos baras de largo y terzia de ancho, con su marco y tarxetas y molduras doradas, en mill y zien rreales de vellón: 1.100.

Un santíssimo Cristo de la Agonía, de dos baras y terzia de largo y bara y terzia de ancho, en duzientos reales vellón: 200.

Otra pintura de la Horazón de el huerto, de dos baras de alto y bara y quarta de ancho, en duzientos reales vellón: 200.

Otra de Nuestra Señora de el Pópulo, de vara y terzia de alto y bara y quarta de ancho, con su marco negro, en setenta y cinco reales de vellón: 075.

Otro de Santo Domingo de Guzmán con Nuestra Señora, de dos varas de alto y bara y quarta de ancho, con marco negro, en duzientos y quarenta reales de vellón: 240.

Una cabeza de San Pablo en tabla, de vara y quarta de alto y bara de ancho, con su marco negro, en duzientos y quarenta reales de vellón: 240.

Quatro floreros yguales quadrados, con sus marcos negros y molduras doradas, de tres quartas de ancho y media bara de alto, a veinte y quatro reales cada uno que azen nobenta y seis reales vellón: 096.

¹³¹ Ibidem, 117-125.

¹³² A.H.P.: Protocolo 16189 (Pedro Vizcaíno), 474-501.

Una pintura de Nuestra Señora de Belén, de vara y quarta de alto y vara de ancho, con marco negro, molduras y tarxetas doradas, en nobenta reales de vellón: 090.

Dos pinturas yguales de charol apaisadas, con sus molduras doradas y sus marcos negros, de media bara de alto y tres quartas de ancho, en quarenta reales de vellón ambas: 040.

Dos quadros, el uno Santa Susana y el otro de una fábula, yguales, con marcos negros¹³³, ambas a dos en duzientos y quarenta reales de vellón: 240.

Una pintura de Nuestra Señora de la Humildad, con su marco negro y moldura dorada, de una bara de alto y tres quartas de ancho, en setenta reales vellón: 070.

Un San Francisco Javier, de dos quartas y media de alto y media bara de ancho, con su marco dorado, en duzientos reales de vellón: 200.

Dos pinturas yguales, ambas a dos de el tamaño de dos quartas y media de alto y media bara de ancho y en la una un Santo Crusifixo y en la otra Nuestra Señora de los Dolores, en nobenta reales de vellón ambos: 090.

Otras dos yguales, de dos quartas y media de alto y dos y quarta de ancho, con su guarnición y perfil dorado, que la una es Nuestra Señora de la Comtemplación y la otra San Joseph, ambas en duzientos y quarenta reales de vellón: 240.

Un quadro de San Francisco de Paula, con marco negro y moldura dorada, de una bara de alto y tres quartas de ancho, en ziento y zinquenta reales de vellón: 150.

Otra de Nuestra Señora de el Rosario, de tres quartas y media de alto y tres de ancho, con su guarnición tallada y dorada, en trezientos reales de vellón: 300.

Dos quadros yguales, de dos quartas y media de alto y dos de ancho, su pintura dos Nuestras Señoras con sus Niños, marco negro y molduras doradas, en quatrozientos y sesenta rreales de vellón ambas: 460.

Una lámina en tabla de el Deszendimiento, de dos quartas de largo y quarta y media de ancho, con sus molduras recaladas y doradas, en quatrozientos reales de vellón: 400¹³⁴.

Un San Miguel en tabla, de quarta y media de alto y quarta de ancho, con su marco tallado y ¹³⁵dorado, en treinta reales de vellón: 030.

Una pintura de la Degollación de san Juan Baptista, de dos quartas y media de alto y dos de ancho, con su marco negro y molduras doradas y talladas, en ziento y viente [*sic*] reales vellón: 120.

Otras de Nuestro Señor atado a la collugna, de dos quartas y media de alto y dos de ancho, con sus molduras doras [*sic*] y entalladas, en setenta y cinco reales de vellón: 075.

Un país en tabla, de tres quartas de ancho y una de alto, con su marco negro y molduras doradas, en ziento y ochenta reales de vellón: 180.

Una Santa Luzía, de dos quartas y media de alto y dos de ancho, con su marco entallado y dorado, en nobenta reales de vellón: 090.

Un Heccecomo en tabla, de dos quartas y media de alto y media bara de ancho, con su marco negro y moldura dorada, en zien reales de vellón: 100.

Otra de Nuestra Señora de la Conzepción, de dos quartas y media de alto y dos de ancho, con marco negro, en quarenta y zinco reales de vellón: 045¹³⁶.

Otra de los quatro evangelistas, de tres quartas de alto y vara de ancho, con su marco negro, en ochenta reales vellón: 080.

¹³³ El inventario añade “y molduras doradas, de tres quartas de ancho y largo”.

¹³⁴ El inventario añade a continuación “otra lámina en tabla de Nuestra Señora y el Niño, de dos quartas de alto y una y media de ancho”.

¹³⁵ Ibidem “en partes”.

¹³⁶ No consta en el inventario.

Un florero de una quarta de ancho y media bara de largo, con marco negro, en dos reales de vellón: 002.

Otro de dos quartas y media de largo y dos de alto, con su marco negro y en él un combite flamenco, en veinte reales de vellón: 020.

Quatro quadritos de un tamaño en piedra de quarta en quadro¹³⁷, en ziento y veinte reales de vellón: 120.

Dos países en tabla, de quarta, con sus marcos de pino, en ochenta reales vellón: 080.

Dos quadros yguales, con marcos de charol de a terzia, y en el uno un agnus de Ynocencio y el otro un Cristo de zera, en sesenta reales de vellón ambos: 060.

Un San Gerónimo, de quarta y media de alto y una de ancho, con su marco dado de charol, en sesenta reales de vellón: 060.

Otro de una istoria, de dos quartas y media de largo y dos de alto, con su marco negro tallado y dorado, en treinta reales de vellón: 030.

Dos láminas en tabla yguales, de una quarta de largo y media de ancho, con su marco negro y molduras doradas, su efigie un frutero, en sesenta reales de vellón: 060.

Otra lámina en tabla de el Deszendimiento de la cruz, de una quarta de ancho y dos y media de alto, con su marco acharolado negro, en trescientos reales de vellón: 300.

Un florero, de media bara de alto y una terzia de ancho, con su marco negro acharolado, en quinze reales vellón: 015.

Dos láminas en tabla yguales, la una San Gerónimo y la otra la Prisión de san Pedro, con sus marcos negros acharolados, en ziento y veinte reales vellón: 120.

Dos quadritos pequeños yguales, con sus marcos negros acharolados, en el uno un Agnus y en el otro Santa Theresa de Jesús, ambos en veinte y quatro reales vellón: 024.

Ocho floreros, de dos quartas y media de ancho cada uno y ¹³⁸bara de alto, con sus marcos negros y molduras doradas, en trescientos reales de vellón: 300.

Otro, de media bara de alto y una terzia de ancho, con su marco negro, en veinte reales de vellón: 020.

Una pintura de San Félix de Cantalizio, de bara de alto y tres quartas de ancho, con su marco negro, en zinquenta reales vellón: 050.

Un frutero, de media vara de alto y dos quartas y media de ancho, con su marco negro, en quatro reales de vellón: 004.

Una pintura de Santa Juana de la Cruz con el Niño en los brazos, y una bara de alto y tres quartas de ancho, con marco negro, en quarenta reales de vellón: 040.

Dos pinturas yguales de los sentidos, de tres quartas de ancho y media de alto, con sus marcos negros, ambas en quarenta y ocho reales vellón: 048.

Dos países de cazería, de vara y media de largo y dos quartas y media de alto, con sus marcos negros, en setenta reales de vellón: 070.

Un país, de bara y terzia de largo y tres quartas de alto, con su marco negro, en treinta reales de vellón: 030.

Una pintura de San Pablo primer hermitaño, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con su marco negro, en dos mill reales de vellón: 2.000.

Un santíssimo Christo crucificado, de dos terzias de alto y una de ancho, con su marco negro y moldura dorada, en zinquenta reales de vellón: 050.

Una pintura de Nuestro Señor atado a la collugna, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con su marco negro, en sesenta reales de vellón: 060.

Seis quadritos pequeños de diferentes echuras, con sus marcos negros, en quinze reales todos de vellón: 015.

¹³⁷ El inventario añade “con sus marcos”.

¹³⁸ Ibidem, “media”.

Una lámina de la Anunziación de Nuestra Señora, con su marco de hébano, de una quarta de largo y media de alto, en sesenta reales vellón: 060.

Una pintura de Santa Theresa, en vitela con su marco negro acharolado, de quarta de alto y media de ancho, en zinco reales de vellón: 005.

Dos floreros yguales, pintados sobre bidrio cristal de quarta de largo y media de alto, con sus marcos en blanco, en treinta reales de vellón: 030.

Un marco de una aleluia de Nuestra Señora de la Conzepción, con su bidrio¹³⁹, en tres reales vellón: 003.

Una pintura en tabla de San Francisco y san Diego, de una terzia de alto y una quarta de ancho, con su marco negro, en diez reales vellón: 010.

Una estampa de miniatura de la Anunziación de Nuestra Señora, de una terzia de alto y una quarta de ancho, con su marco negro de peral, en zinquenta reales vellón: 050.

Una pintura en tabla de la Magdalena, de una terzia de alto y una quarta de ancho, con su marco negro acharolado, en veinte reales de vellón: 020.

Una pintura de Jesús con la cruz a questtas, con su marco negro acharolado, en quatro reales de vellón: 004.

Una pintura de papel con su bidrio, de media bara de alto y una quarta de ancho, con su marco negro, en dos reales vellón: 002.

Un país de modelo, con marco acharolado negro, de una terzia de largo y quarta de alto, en treinta reales de vellón: 030.

Un país pequeño en marfil, de una quarta escasa, con su marco de pino¹⁴⁰, en quatro reales de vellón: 004.

Una lámina de San Francisco, de una quarta de ancho y una terzia de alto, con su marco negro acharolado, en quinze reales vellón: 015.

Seis quadritos pequeños, dos en tabla y los demás bitelas, en doze reales vellón: 012.

Un país sin marco, de bara y media de ancho y bara y quarta de alto, de una águila, en veinte y quatro reales de vellón: 024.

Un triumpho de emperador, con su marco negro, en quinze reales de vellón: 015.

Una pintura de Nuestra Señora y san Juan evangelista en la aflicción de su soledad, con marco negro y molduras doradas, de tres quartas de alto y media bara de ancho, en ziento y zinquenta reales: 150.

Una pintura de Christo crucificado, de dos terzias de alto y de ancho una, con marco negro y perfil dorado, en treinta y seis reales de vellón: 036.

Otra pintura en tabla y marco todo de una pieza, y en ella un retrato antiguo, en ziento y zinquenta reales de vellón: 150.

Una pintura en tabla de Nuestra Señora de el Pópulo, con su marco de hébano, en zinquenta reales de vellón: 050.

Otra de un retrato de Nuestra Señora, con su marco de ébano, en veinte y quatro reales de vellón: 024.

Un retrato de el señor Carlos segundo, con su marco negro, de una bara de alto y tres quartas de ancho, en quarenta reales de vellón: 040.

Un niño de San Juan de bulto, con su peaña dorada de azul, en treszientos y treinta reales de vellón: 330.

Una ymaxen con el Niño de relieve en marfil, con su peaña de ébano en zinquenta reales de vellón: 050.

Una Nuestra Señora de la Conzepción de alabastro, con su peaña de lo mismo, de una terzia, en quarenta y zinco reales: 045.

Un Niño Jesús dormido, de alabastro, de una cuarta, en veinte reales vellón: 020.

¹³⁹ Ibidem, “y marco negro acharolado pequeño”.

¹⁴⁰ Ibidem, “dado de negro”.

Una peaña [*sic*] de bronze baziado, con una muestra de reloz enzima, en nobenta reales de vellón: 090.

[*Total*]: 9.998.

Y en la forma referida, el dicho don Francisco Zorrilla declaró aber echo dicha tasazón a su saber y entender, sin agravio alguno a las partes ynteresadas, so cargo de dicho juramento que lleva fecho, en que se afirmó, y lo firmó de todo lo qual doy fee.

[*Firmado*] Francisco de Zorrilla.

Antte mí, Pedro Bizcaýno”¹⁴¹.

“Almoneda: en la dicha villa de Madrid, dicho día, mes y año, estando en las casas de la excelentísima señora condesa de la Puebla de Lorian y Baldés, donde estavan los vienes que quedaron por fin y muerte de don Manuel de Figueroa, en presencia y con asistencia de don Diego Anselmo, doña Theresa Francisca de Figueroa y doña Francisca de Montoya, y por ante mí el escribano se dio principio a la almoneda de ellos, y se remataron en las personas siguientes:

[...] En don Francisco Zorrilla, un bestido de color, con sus medias, en quatrocientos y treinta reales de vellón: 430.

En el dicho, un sombrero, en seis reales de vellón: 006.

En el dicho, un dibujo con su cristal, en siete reales y medio de vellón: 007½”¹⁴².

“En la villa de Madrid, a veinte y siete días del mes de abril, año de mill setezientos y treinta, estando en dicha casa de su excelencia, em presencia y con asistencia de don Diego Anselmo, doña Theresa Francisca de Figueroa y doña Francisca de Montoya, y por ante mí el escribano se prosiguió en dicha almoneda y se remataron diferentes vienes en las personas y precios siguientes:

En don Francisco Zorrilla, se vendió un capote de grana, en trezientos y un reales de vellón: 301”¹⁴³.

4.18) MADRID, 31.8.1730, TASACIÓN DE LA TESTAMENTARÍA DE FRANCISCO DE LA PALMA RIVADENEIRA Y NOGUEROL¹⁴⁴

“En la villa de Madrid, a ttreinta días del mes de Agostto, año de mill settezientos y treintta, ante mí el escribano parezieron doña Cattalina de Guzmán, viuda y testamentaria de don Francisco Anttonio de la Palma Rivadeneira y Noguero, genttilhombre de boca que fue de su Magestad, don Nicolás Francisco de la Palma, alguazil mayor perpetuo de la ziudad de Toledo, poderhavientte de doña Francisca Úrsula de la Palma Enríquez Rivadeneira y Noguero, viuda de don Juan Isidro de la Palma, sus padres, vezina de dicha ziudad y hija y única heredera de dicho don Francisco Anttonio de la Palma, su padre, que se le dio y otorgó como tal y como madre, tutora y curadora de doña María Francisca de la Palma, su hija y de dicho su marido, por quedar mejorada ésta por dicho don Francisco Anttonio de la Palma, su abuelo, en el

¹⁴¹ Ibidem, 482r-487r.

¹⁴² Ibidem, 496.

¹⁴³ Ibidem, 497.

¹⁴⁴ A.H.P.: Protocolo 14851 (Eugenio Martínez Noguero) .

terzio y remanente del quinto de sus vienes, y asímismo parezió Diego de Soxo, procurador del número de esta dicha villa, curador adlitem de dicha doña María Francisca de la Palma, en virtud de sobstitución de Pedro Landeras y Velasco, procurador del número de la ciudad de Toledo, a quien le está diszernido judicialmente por la justizia de dicha ciudad que todo consta en esttos auttos, a que se remiten; y dijeron que en cumplimiento del auto del señor don Joseph de Pasamonte, del Consejo de Su Magestad, alcalde en su real Casa y Corte y theniente de Correxidor en esta villa, proveýdo en diez y siete de este presente mes y año de la fecha ante Eugenio Martínez Noguerol, escribano del número de ella, en que se manda executar el ymbentario, tasación y almoneda de los vienes y hazienda que hayan quedado por muerte del dicho don Francisco Anttonio de la Palma, cuyo auto está por caveza del ymbentario y, en su virtud, los susodichos de un acuerdo y conformidad para executar la tasación y aprezio de los vienes ymbentariados, nombran por tasadores para las pinturas a don Francisco Zorrilla, profesor de la pintura; para la madera, a Manuel Baupista Hernández, maestro hebanista; para la ropa blanca y colchones, a doña Eusebia Fernández Zienfuegos, costurera; para bestidos, cortinaje y ropa de lana y seda, a Juan Sánchez, maestro sastre; para los tapizes y alfombras a Juan de la Maza Fernández, tapizero del Rey nuestro Señor; para el cobre, a Manuel López, maestro calderero, y para la plata, oro y diamantes, uno de los contrastes de esta villa, en los quales y en cada uno hazen el nombramiento nezesario y que más en derecho combenga, con declarazión que las alajas de oro, plata y diamantes que están exsistentes de las que trujo por docte a su matrimonio dicha doña Catalina de Guzmán, están combenidos los yntteresados en ponerlas por el mismo prezio de la carta de docte para escusarse de nueva tasación, y los demás vienes que fueren de los comprendidos en dicha carta de dote, también se prevendrá en sus partidas para la mayor claridad por ser combenio de ttodos los yntteresados, y para todo haze dicha doña Catalina de Guzmán consentimiento en forma, y para su firmeza lo firmaron; de todo lo qual doy fee,

[Firmado] Doña Catalina de Guzmán

Diego de Soxo

Don Nicolás Francisco de la Palma

Ante mí, Sevastián Garzía del Varco”¹⁴⁵.

“En la villa de Madrid, a treinta y un días del mes de agostto, año de mill settezientos y treinta, yo el escribano hize notorio el nombramiento de tasadores, a don Francisco Zorrilla, profesor de la pintura, tasador nombrado para las pinturas contheenidas en el ymbentario de los vienes de dicho don Francisco Anttonio de la Palma Rivadeneira y Noguerol, gentilhomme de boca que fue de su Magestad, en su persona, quien dijo está promptto a executarla, y bajo de juramento que hizo, por Dios y una cruz en forma de derecho, por ante mí el escribano hizo la dicha tasación en la forma siguiente:

[Al margen: Tasación de Pinturas] Primeramente, una pinttura de Nuestra Señora de la Conzepzión, de dos baras y terzia de alto y quatro terzias de ancho, con su marco dorado, en duzientos reales de vellón: 200

Más otra pintura de San Francisco de Asís, de siete quartas de alto y quatro terzias de ancho, con su marco dorado, en quatrozientos reales: 400.

Más otra pintura de Nuestra Señora, san Joseph y el Niño, de quattro terzias de alto y seis terzias de ancho, con su marco dorado y tallado, en quinientos reales: 500.

Más otra pintura de Christto con la cruz a cuesttas y un zirineo, de zinco quartas de alto y bara y media de ancho, con su marco dorado, en quinientos reales: 500.

¹⁴⁵ Ibidem, 4384-438v.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura de Nuestra Señora de Cobadonga, de zinco quartas de alto y siete de ancho, con su marco dorado, en quatrocientos reales, que es del docte de la viuda: 400.

Más otra pintura de San Pedro, de dos baras de alto y bara y media de ancho, con marco negro y moldurar dorada, en duzientos y quarenta reales: 240.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de tres baras de alto y siete quartas de ancho, con su marco negro, en ziento y ochenta reales, que es del docte de la viuda: 180.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura del Paso de Egipto, de dos baras y media de alto y siete quartas de ancho, en ziento y veinte reales, que es del docte de la viuda: 120.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura de San Gerónimo, de dos baras de alto y zinco quartas de ancho, con marco negro, en ziento y ochenta reales, que es del docte de la viuda: 180.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura de Nuestra Señora, el Niño y san Juan, de una bara de alto y tres quartas de ancho, con su marco tallado en blanco, en trezientos y zinquenta reales, que es del docte de la viuda: 350.

[*Al margen: Docte*] Más otra pintura en tabla, de una quarta de alto y medio pie de ancho, marco negro y molduras doradas, en zinquenta reales, que es del docte de la viuda: 050.

[*Al margen: Docte*] Más un santto Christto en la cruz, con su peana, en duzientos reales, que es del docte de la viuda: 200.

Más siete países, de zinco quartas de alto y siete de ancho, con marcos negros, en trezientos reales: 300.

Más una pintura de Nuestra Señora, de dos baras de alto y bara y media de ancho, con su marco negro, en duzientos y zinquenta reales: 250.

Más una pintura de David con la caveza del gigante, de dos baras y media de alto y bara y media de ancho, con marco negro, en seisientos reales: 600.

Más quattro pinturas de floreros, y entre ellas una Magdalena, con marcos negros, bara de alto y zinco quartas de ancho, en quarenta reales: 040.

[*Al margen: Docte*] Más una efijie de un cruzifijo de marfil, de una quarta de alto, y cruz de évano, en duzientos y quarenta reales, que es del docte de la viuda: 240.

Más una pintura de un santo Christto en una cruz de madera, en quarenta reales, que es del docte de la viuda: 040.

La qual dicha tasazón, el dicho don Francisco Zorrilla declaró aberla echo bien y fielmente, a su saver y entender, so cargo del juramento que tiene fecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, dijo ser de hedad de zinquenta años, poco más o menos, de todo lo qual doi fee.

[*Firmado*] Francisco Zorrilla

Ante mí, Sevastián Garzía del Varco”¹⁴⁶.

4.19) MADRID, 13.3.1731: RECIBO POR LA TASACIÓN DE LOS BIENES DE GONZALO RAMÍREZ VAQUEDANO¹⁴⁷

“Noviembre 29 de 1740: Liquidación y resumen del caudal que quedó por muerte del señor don Gonzalo Vaquedano, cavallero que fue del orden de Santiago, del Consejo de

¹⁴⁶ Ibidem, 442v-444v.

¹⁴⁷ A.H.P.: Protocolo 16604 (Juan Miguel Hernández), 639.

Indias, executada por los señores sus testamentarios, albazeas y thenedores de vienes, conforme lo dejó dispuesto y ordenado en su testamento”¹⁴⁸.

“Más a Francisco Zorrilla por la tasa de las pinturas, cien reales; consta de su rezivo de 13 de marzo de 1731: 100”¹⁴⁹.

4.20) MADRID, 20.6.1731: TASACIÓN DE LOS BIENES DE DOMINGO MENDOZA¹⁵⁰

“Prosigue dicho capital : en Madrid, a los referidos diez y ocho de henero, año de mill setezientos y treinta y dos, en virtud del auto antezedente, estando en la casa del dicho don Domingo de Mendoza, y para efecto de proseguir el espresado capital de vienes, por el referido don Domingo se me hizo exivizi3n a mí el dicho escribano de una tasa hecha, y al parecer firmada, por don Francisco Zorrilla, del arte de pintor, vezino desta villa, su fecha en ella en veinte de junio del zitado año de setezientos y treinta y uno, en que consta en dicha tasa haver apreziado diferentes pinturas propias de dicho don Domingo, que según la tasazi3n de cada una de ellas es como se sigue:

Pinturas: una pintura de San Miguel y la santísima Trinidad, con su marco de dos varas y tres quartas de alto y de ancho dos varas, con ocho tarjetas de talla doras [*sic*] y las molduras también, y los planos dados de negro, en mill reales: 1.000.

Otras dos pinturas del Salvador y María, ambas de un tamaño, con sus marcos de tres quartas y media de alto y ancho, sus molduras doradas y los planos de negro, ambas en trezientos reales: 300.

Otras dos pinturas yguales, la una de Nuestra Señora de Belén y la otra de Santa Theresa, con sus marcos dados de negro y sus molduras doradas, de tres quartas cada una de alto y media vara de ancho, ambas a dos en ochenta reales: 080.

Otra pintura de Nuestra Señora de Méjico, de tres quartas de largo y media vara de ancho, con su marco jaspeado y su moldura dorada, en duzientos reales: 200.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, con su marco dado de negro, de vara y tres quartas de alto y quatro pies de ancho, en setenta reales: 070.

Otra pintura de San Francisco de Asís, con su marco todo dorado y las molduras talladas, en ziento y ochenta reales: 180.

Otra pintura de la Huída de Exipto, con su marco dado de negro, de tres quartas de alto y una vara de ancho, en ziento y veinte reales: 120.

Otra pintura de Santo Domingo Soriano, con marco liso dado de negro, de dos varas y quarta de largo y vara y media de ancho, en ziento y zinquenta reales: 150.

Otra pintura de Cristo Señor Nuestro con la cruz a cuestras y Sim3n Cirineo [*sic*], con su marco negro liso, de dos varas y quarta de largo y vara y media de ancho, en trezientos y setentta reales: 370.

Otra pintura del Buen pastor, con su marco dado de negro y la moldura de adentro dorada, en veinte y quatro reales: 024.

Otras quatro pinturas apareadas, en láminas de una quarta en quadro cada una, con sus marcos de ébano, en mil y doszientos reales: 1.200.

Otra pintura en lámina, de un pie escaso de largo y ancho, con su marco, de san Agustín, en treinta reales: 030.

¹⁴⁸ Ibidem, folio sin numerar, precede al 639.

¹⁴⁹ Ibidem, 654.

¹⁵⁰ A.H.P.: Protocolo 16185 (Vicente Figueras), 785-796v.

Otra pintura de la Orazión del huerto, en lámina, con su marco de ébano, de un pie de grande, en treinta reales: 030.

Otra pintura de minatura [*sic*], con su marquito dorado, de poco más de media quarta de grande, del Niño Jesús sentado sobre el mundo, en quarenta reales: 040.

Otra pintura de San Jullián, obispo de Cuenca, de escoltura [*sic*] el marco todo dorado, tiene de largo y ancho media vara, en duzientos y quarenta reales: 240.

Dos quadros de historia, de medio relieve, en madera, la una la Huhída de Exipto y la otra la Adoración de los Reyes, de poco más de media vara de grande cada una, con sus marcos dados de negro y la escoltura de encarnación, ambas en zien reales: 100.

Dos pinturas pequeñas de un tamaño, del Exzeomo y Mates Dolorosa, con sus marcos dorados de negro y las molduras doradas, del tamaño de media vara en quadro, ambas a dos en quarenta reales: 040.

Otra pintura de Nuestra Señora del Sagrario con el Niño, de tres quartas de largo y media vara de alto, con el marco dado de negro y la moldura dorada, en noventa reales: 090.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, con el marco dado de negro, de tres quartas de largo y ancho, en siete reales: 007.

Otra pintura de un Exzeomo y Nuestra Señora y Pilatos detrás, de media vara de alto el marco y tres quartas de ancho, dado de negro, en trezientos reales: 300.

Dos pinturas del Salvador y María, de poco más de un pie en quadro de alto y ancho cada una, dado de negro los marcos, ambas en zinquentá reales: 050.

Otra pintura de Nuestra Señora, con el marco dado de negro y la moldura dorada, de alto y ancho de tres quartas, en treinta reales: 030.

Otra pintura de la cabeza de San Juan Baupista, con su marco dado de negro, de tres quartas de alto y ancho escasas el marco, en quarenta reales: 040.

Un santo Cristo cruzificado de el dosel, en sesenta reales: 060.

La qual dicha tasa de pinturas que ba referida, dijo el espresado don Domingo de Mendoza ser suias propias dichas pinturas, la qual tasa yo el escribano le bolbí a entregar original al susodicho, rubricada la oja de ella con mi rúbrica, y lo firmo de que doy fee = enmendado= ad.

[Firmado] Domingo de Mendoza

Ante mí, Bizente de Figueras”.

4.21) MADRID, 7.8.1731: TASACIÓN DE LOS BIENES DE FRANCISCO DE APERREGUI¹⁵¹

“Sabina del Salto y Castilla, viuda heredera y testamentaria del señor don Francisco de Aperregui, cavallero que fue del orden de Santiago, del Consexo de su Majestad, en el real supremo de Castilla, digo que por fin y muerte de dicho señor mi marido, y a mi pedimento como tal heredera y testamentaria, pedí para los efectos que hubiese lugar se hiciese ymbentario y, a su tiempo, tasación de los bienes y hacienda que han quedado por muerte de dicho señor mi marido, y con efecto se ha executado dicho ymbentario, mediante lo qual y para los efectos que haia lugar, y que siempre conste de lo líquido en el todo.

A V.m. suplico se sirva de mandar se haga tasación de dichos bienes y hacienda, que para ello desde luego nombro por tasadores por lo tocante a plata a Lucas de

¹⁵¹ A.H.P.: Protocolo 14710 (José de Quiñones), 632-682.

Arrieta; por lo que mira a pinturas, a Francisco Zorrilla, pintor; para libros, a Simón Moreno; para tapices, a Manuel de Arroyo; por lo tocante a sastrería, a Joseph Losada, de este arte; por lo tocante a ropa blanca, a María Báñez; para los colchones, a Manuel García; por lo que toca a madera, a Francisco Rodríguez; y para estano [*sic*], a Gaspar García, latonero; para vidrios, a Christóval Sánchez; para coches, a Juan Pérez, maestro de este arte; para guarniciones, a Manuel Roldán; por lo tocante a mulas, a Pedro Olías, maestro de alveitar, todos vecinos de esta villa.

A V.m. suplico los haia por nombrados y, en su consecuencia, se sirva de mandar lo azepten, juren y hagan dichas tasaciones, cada uno por lo tocante a su exercicio, que es justicia que pido, etc.

[Firmado] doña Sabina del Salto i Castilla”.

“En la villa de Madrid, a siete de agosto, año de mil setezientos y treinta y uno, yo el escrivano estando en las casas de la morada de la señora doña Savina del Salto, viuda, muger que ha sido del señor don Francisco de Aperregui, cavallero que fue del orden de Santiago y del Consexo de su Magestad en el Supremo de Castilla, para efecto de dar principio a los bienes y hacienda que han quedado por fin y muerte de dicho señor, hallando pressente don Francisco Zornolla [*sic*], profesor del arte de la pintura, nombrado para dicha tasación, le notifiqué el auto antecedente, y por el referido entendido dixo aceptava dicho nombramiento, y en su consecuencia juró por Dios Nuestro Señor, y a una señal de cruz, en forma y hacer vien y fielmente la tasación de las cosas que por lo que toca a su empleo le pertenezcan y con efecto por ante mí el escrivano la hizo en la forma siguiente:

Pinturas: Primeramente seis pinturas de archángeles iguales, de dos varas de alto y cinco quarta de ancho, con su marcos negros y tarxetas doradas, todas en quatrocientos reales: 400.

Una pintura de un Eczeomo, sin marco, de vara y media de alto y una de ancho, noventa reales: 090.

Una pintura lámina de Santo Domingo de Guzmán, con su marquito de palosanto, de tamaño de media tercia, quarenta y cinco reales: 045.

Quatro pinturas, la una Nuestra Señora de la Conzepción, otra del Niño Dios y san Juan, otra de San Antonio de Padua y otra de San Francisco, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, con sus marcos de follaxe talladas y todos dorados, y en el copete las armas de la casa de Aperregui, a quatrocientas y ochenta reales cada una: 1.920.

Una pintura de Nuestra Señora de los Remedios, sin marco, de dos varas de alto y cinco quartas de ancho, en cinquenta reales: 050.

Una pintura en piedra jaspe de San Isidro de una quarta en quadro, con su marco de ébano combeado, setenta y cinco reales: 075.

Una pintura de Nuestra Señora, el Niño y san Joseph, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, con su marco negro, moldura y tarxetas doradas, en trecientos reales: 300.

Una pintura de San Fermín obispo, sin marco, de cinco quartas de alto y casi una vara de ancho, en sesenta reales: 060.

Dos pinturas iguales de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, sin marcos, de una vara de alto y tres quartas de ancho, las dos cinquenta reales: 050.

Una pintura de Santa Lucia, sin marco, de vara y media de alto y una de ancho, en treinta reales: 030.

Una pintura de Santa María Magdalena, apaisada de una vara de largo y tres quartas de ancho, treinta y seis reales: 036.

Quatro pinturas iguales, sin marcos, de siete quartas de alto y dos varas de largo, la una de Nuestra Señora, el Niño y san Joseph y dos ángeles con canastillos de frutas;

la otra de David y Avigail; otra de Santa Cathalina y la otra de Santa Lucía, a mil y quinientos reales cada una: 6.000

Una pintura de Santa Bárbara, de vara y media de alto y con lo mismo de ancho, con su marco negro tallado y dorado, en docientos reales: 200.

Una pintura en tabla, de Nuestra Señora y el Niño, de media vara de alto y poco más de dos tercias de ancho, marco negro y molduradas doradas, quatrocientos reales: 400.

Dos pinturas del Salvador y su Madre, en lámina, de una quarta de alto y poco más de ancho, con su marcos de hébano, las dos en ciento y cinquenta reales: 150.

Una pintura de Nuestra Señora de Velén, de casi de una quarta de alto, con su marco negro y moldura dorada, diez reales: 010.

Una pintura de San Gerónimo en tabla, de una quarta de alto y media de ancho, su marco negro y moldura dorada, veinte y quatro reales: 024.

Una pintura de lámina de la anunciación, con su marco todo dorado, de una quarta de alto y poco más o menos de ancho sesenta reales: 060.

Una pintura de lámina de Nuestra Señora de Populi, de una quarta de alto y poco menos de ancho, con su marco de ébano, ciento y veinte reales: 120.

Una pintura del Niño Jesús con las insignias de la pasión, siete reales y medio: 007,2.

Un San Antonio de talla, de más de tres quartas de alto con su peana y trono de serafines, ciento y quarenta reales: 140.

Dos Niños Jesuses de escultura, imitador a los de Nápoles, de tres quartas de alto, con sus peanas ochavadas imitadas a charol, en ciento y veinte reales cada uno: 240.

Otros dos Niños Jesús y san Juan, vestidos, de tres quartas de alto, con sus peanas ochovadas imitadas a charol, seisientos reales: 600.

Un modelo de madera, Santa Ana, Nuestra Señora y el Niño, en blanco, de una tercia de alto, en setenta y cinco reales: 075.

Un Niño Jesús de marfil, de medio pie de alto, sesenta reales: 060.

Y en la forma referida dicho Francisco Zornolla dixo haver echo vien y fielmente la tasación de las pinturas suso referidas y mencionadas, según su saver y ententer, sin hacer agravio a ninguna de las partes, so cargo el juramento que dexó echo, en que se afirmó, ratificó, lo fimó y que es de hedad de quarenta y cinco años, poco más o menos, de lo qual yo el escrivano doy fe.

[Firmado] Francisco de Zorrilla

Antte mí, Joseph de Quiñones”.

4.22) MADRID, 14.11.1731: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MARÍA JOSEFA BARÓN Y ESPADA¹⁵²

"María Josepha Varón y Espada, mujer lexítima de Manuel Fernández, e hija lexítima de Juan Varón Espada, natural de Castejón, arçobispado de Cuenca, y de Ana María de Villarejo, su muxer, difunta, natural que fue de Aldea del Río en el Andaluzía; ante V.m.d. parezco y digo que haviendo contraído matrimonio en el año pasado de 1729 con el dicho mi marido, por los referidos mis padres antes y durante el matrimonio nos an entregado diferentes vienes que, juntos con los que por fallezimiento de dicha mi madre nos a dado por cuenta las lexítimas y para dotte mío constan por menor de la memoria que en devida forma presento, y respecto que con asistencia y consentimiento de mi

¹⁵² A.H.P.: Protocolo 15981 (Julián Fernández Palomo), 88-99.

marido se an apreciado y dádoles el justo valor a dichos vienes de los que no me a otorgado recivo ni carta de dotte de ellos, a lo que no es justo se dé lugar por ser en mi perjuizio, por lo qual,

A V.m.d. suplico se sirva mandar que el dicho mi marido, baxo y en juramento y en forma, jure y declare si es cierto haverle entregado los vienes que contiene dicha memoria y a ello siendo necessario se le apremie, y constando ser cierto se le notifique luego in continenti me otorgue carta de pago y recivo dotte de ellos a mi favor y de dichos mis padres, de quien los a recivido, y no lo haziendo se le apremie a ello asta que lo executte, que es justizia que pide, etc.

Doi fee la presentó la conttenida

[Firmado] Julián Fernández Palomo"¹⁵³.

"Memoria y relazi3n jurada que doy yo María Josepha Bar3n y Espada de los bienes que llev3 a poder de Manuel Fern3ndez mi marido, al tiempo y quando contraje matrimonio con el susodicho y dem3s que le an entregado durante 3l mis padres Juan Bar3n y Espada y Ana María Villarejo, su muxer ya difunta, los quales, regulados y tassados de consentimiento de dicho mi marido, son los siguientes:

[Al margen] Madera tassada por Francisco de Aguila, maestro de carpintero, de hedad de 54 a3os [...].

[Al margen] Pinturas tassado por Zorrilla, pintor:

M3s una ymajen de la Soledad¹⁵⁴, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, con su marco negro, que vale: 150.

M3s treinta y dos marquitos¹⁵⁵ peque3os con diferentes estampas y pinturas, valen: 120.

M3s un San Antonio pintado en tabla, de vara y media de alto y cinco quartas de ancho, vale: 080.

M3s un San Joseph de tres quartas de alto y media vara de ancho, su marco negro y dorado, vale: 040.

M3s unas conclussions que valen: 004.

[Al margen] Ropa blanca y colchones tassados por Cathalina Moia, de hedad de 38 a3os [...]

Los quales dichos bienes seg3n y en la forma que ban expressados en esta memoria y tienen rezibidos, antes y durante el matrimonio, de m3 y de mis padres, el referido Manuel Fern3ndez mi marido, de cuio consentimiento y permissio se an regulado y tassado por las perssonas que ban puestas a la marxen, suman y montan seis mill y quarenta y nueve reales y medio de vell3n, salvo hierro de suma o pluma, que siempre que le haya se a de deshazer, y se le entregaron por quenta de lo que he de haver de mis lex3timas materna y paterna, y para que de ellos y de los dem3s que haora se le an ofrezido dar por Juan Bar3n y Espada mi padre me otorgue carta de pago y recibo de dote de ellos a mi favor, hago esta memoria la que juro a Dios y a una cruz en forma de ser cierta y haver recivido los bienes que contiene y de tener que recibir otro aora con el motibo del fallecimiento de Ana María Billarejo mi madre; y por la verdad y no saver escribir lo firm3 a mi ruego uno de los testigos que se allaron pressentes a ejecutar esta

¹⁵³ Ibidem, 94.

¹⁵⁴ En la carta de pago y recibo de dote (Ibidem, 89) consta como "una ymajen de Nuestra Se3ora de la Soledad".

¹⁵⁵ En la carta de pago y recibo de dote consta como "treinta y dos quadritos peque3os".

memoria y tassa de los bienes que contienen, que los fueron Eugenio Valera, Francisco del Aguila y Mathías de Eguilleor y Arteaga, vecinos y residentes en la villa de Madrid, a catorze de noviembre de mil setecientos y treinta y uno.

Por testigo y a ruego,

[Firmado] Mathías de Eguilleor y Arteaga"¹⁵⁶.

4.23) MADRID, 29.7.1732: TASACIÓN DE LOS BIENES DE PEDRO GONZÁLEZ TRIGO¹⁵⁷

"Inventario capital de los vienes de Pedro González Trigo, vezino de esta villa, hecho a su pedimento: Pedro González Trigo, vezino de esta villa y tabernero en ella, digo que yo estoy para contraer matrimonio con Teresa Jil, biuda de Diego Granados, y respecto de que me hallo con algunos bienes de que poder hazer ynventario y capittal para llevarlos como ttal a dicho matrimonio, que ttodos ellos se componen de pintturas, madera, ropa blanca, vestidos de mi difunta mujer y míos y los trastos de cozina y la colanbre, bino y demás aperos correspondientes a mi cassa taberna, para que constte su balor desde luego por mi parte nombro por tassadores: por lo tocante a pintturas, a don Francisco Zorrilla, professor de el arte de la pinttura; para la madera, a Francisco Collazos, maestro carpintero; para la ropa blanca, a Theresa Garzía, costurera; para los vestidos y demás ropa de seda y lana, a Francisco de Mirasol, maestro sastre; para las cosas de cobre y azófar, a Jacinto Martínez, calderero, y por lo correspondiente al bino, colanbre y demás cosas de la taberna, a Manuel Garzía, tabernero en esta villa.

A V.md. suplico haya por hecho dicho nonbramiento de tassadores y se sirva de mandar que la dicha Teresa Jil nonbre por su parte los que le pareciere o se conforme con los nonbrados, y executado assí con su zittación se haga ynventario, tassación y capittal de los dichos mis bienes, para que en todo tienpo constte los que llebo a dicho matrimonio, y su valor, yntterponiendo V.md. a todo su autoridad y decreto judicial para su mayor firmeza, pues todo ello prozedede de justicia, que pido, etc.

Doy fee la presentó la parte,

[Firmado] Francisco Antonio Díaz Remón de Moncada"¹⁵⁸.

"En la villa de Madrid, a veintte y nueve días del mes de jullio año de mill settezientos y treintta y dos, yo el escribano hize notorio el nonbramiento de la foja antezedente hecho por Pedro González Trigo, vezino y tabernero en esta dicha villa y consentimiento hecho por Teresa Jil biuda de Diego Granados, a don Francisco Zorrilla, professor del arte de la pinttura; a Francisco Collazos, maestro carpintero; a Theresa Garzía y María del Rey (nombrada ésta por la dicha Theresa Jil), costureras; a Francisco Mirasol, maestro sastre; a Jacinto Martínez, maestro calderero; a Manuel García, por lo tocante a colanbre, bino y tinajas correspondiente ttodo a la cassa taberna del dicho Pedro González Trigo; a Manuel Bañeras, maestro espadero y a Pasqual Rodríguez, maestro colettero (los que assímismo fueron nonbrados de consentimiento de las partes mediante no haverse ttenido presente para nonbrarlos en la pettición que ba por cabeza), en sus personas quienes habiéndolo oydo y entendido dijeron aceptan el nombramiento de tassadores que en cada uno de ellos respective se haze para las cossas tocantes a sus oficios, y juraron por Dios Nuestro Señor y a una

¹⁵⁶ Ibidem, 96-99.

¹⁵⁷ A.H.P.: Protocolo 16775 (Francisco Antonio Díaz Remón de Moncada), 56-70.

¹⁵⁸ Ibidem, 56-56v.

señal de cruz en forma de derecho, de hazer dicha tassación bien y fielmente, sin agrabio de ninguna de las parttes por quienes para este efecto han sido nonbrados, según su leal saber y entender; esto respondieron y lo firmó el que supo, de todo lo qual doy fee. Entre renglones, Pedro, según.

[Firmado] Francisco de Zorrilla.

Francisco Mirasol.

Pasqual Rodríguez.

Jacinto Martínez.

Ante mí, Francisco Antonio Díaz Remón de Moncada"¹⁵⁹.

"Ymbentario y capittal: En la villa de Madrid, a veinte y nueve días del mes de julio, año de mil setezientos y treinta y dos, en birtud del auto de las dos fojas antes de ésta y zittación antezedentemente hecha a Teresa Jil, biuda de Diego Granados, yo el escribano, estando en las cassas de la habitación y morada de Pedro González Trigo, tabernero en ella, que están en esta dicha villa en la calle del Olibar de ella, que las dichas cassas pertenezan a la administración que exerce el licenciado don Juan Varajo y Velasco, presbítero, por el suso dicho se exhibieron y manifestaron ante mí los bienes y alajas de platta y aljófar que se referirán, que cada cossa de ellas por los tassadores que quedan nonbrados se tassaron y baluaron, y de ellos por su estimación y balor se hizo el ymbentario y capittal como propios del dicho Pedro González Trigo en la forma siguiente:

Pinturas: Primeramente el dicho don Francisco Zorrilla tassó una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de dos varas de alto y zinco quarttas de ancho, con marco negro, en noventa reales de vellón, en cuja cantidad se pone por capital: 090.

Más otra pintura de Nuestra Señora de los Desanparados de Valencia, de vara y media de alto y una de ancho, con su marco negro, en zinquentta reales: 050.

Otras dos pinturas yguales, la una de Nuestra Señora del Traspaso y la otra de San Pedro, de una vara de alto y tres quarttas de ancho, con sus marcos negros, en ciento y veinte reales ambas: 120.

Otras tres pinturas yguales, las dos de Jesús y María y la otra de San Roque, de media vara de alto y una terzia de ancho cada una, con sus marcos corlados, en quarenta reales todas: 040.

Más otra pintura de Nuestra Señora (al parezer, de las Maravillas), de media vara de alto y una terzia de ancho, con su marco tallado y dorado, en veinte y quatro reales vellón: 024.

Otra de un Exceomo, de tres quarttas de alto y media vara de ancho, con marco ymitado a concha, en doce reales: 012.

Otra de Nuestra Señora, san Joseph y en Niño, de dos terzias de alto y media vara de ancho, con marco negro, en dos reales: 002.

Otra de San Ramón, de dos terzias en quadro, en dos reales: 002.

Otra de Nuestra Señora de la Leche, de dos varas de alto y zinco quarttas de ancho, sin marco, en quinze reales: 015"¹⁶⁰.

"Y en la forma referida se acabó este ynbentario y capittal de bienes y tassación de los del dicho Pedro González Trigo, en presencia y con asistencia de los testigos que adelante se referirán y de las personas nonbradas para sus tassaciones y valuaciones expresadas en el pedimento que ba por caveza, y además de ellas María del Rey,

¹⁵⁹ Ibidem, 57-57v.

¹⁶⁰ Ibidem, 57v-59.

costurera; Manuel Bañeras, maestro espadero y Pasqual Rodríguez, maestro colettero, que éstos mediante no haberse tenido presente lo que tenían que tassar no se nominaron en él y se conformaron [*sic*] los dichos Pedro González Trigo y Teresa Jil en que por lo que al exercicio de cada uno tocasse la executasse, como assimismo en diferentes cosas que quedan baluadas en birtud de consentimientto de ambos y por los referidos tassadores y baluadores se declaró haver hecho cada uno respective por lo que assí toca bien y fielmente, sin agrabio de parte alguna, las citadas tassaciones y baluaciones, y los dichos vienes hassí ynventariados, tasados y baluados ynporttan ocho mill y siete reales maravedís de vellón; los seis mill setezientos y setetenta [*sic*] y un reales y diez y nueve maravedís de ellos en los bienes alajas, assí de plata, aljófar, vestidos, pinturas, ropa blanca, vino y todo lo demás que queda puesto por capital, y los mil doscientos y treinta y zinco reales y treinta y tres maravedís restantes en los efectos que assímismo deja declarados el dicho Pedro González Trigo, todo ello salbo error de suma o pluma que sienpre que parezca se ha de desazer, ynportta la dicha cantidad de ocho mill y siete reales y veintte maravedís vellón, y de los mencionados bienes y alajas de platta y todo lo demás que queda expresado en este ynventario y capittal se bolbió a entregar y con efecto passó a su parte y poder real y efectivamente, en presencia de mí el ynfrascrito escribano y testigos (de que doy fee). Y para que en ttodo ttiempo conste y obre los efectos que conforme a derecho conbengan, otorga este capital, declara y jura en forma de derecho tocarle y pertenerle sin dolo ni fraude alguno, y los bienes en él expresados dijeron y declararon los tassadores haver hecho las tassaciones de ellos cada uno respective por lo que toca a su empleo según su leal saver y entender, so cargo del juramento que llevan fecho, en el que se afirmaron, ratificaron y lo firmó el que supo y todos declararon ser de edad: el dicho don Francisco Zorrilla de zinquenta y dos años; Franzisco Collazos, zinquenta y quatro; Teresa Garzía, de treinta y seis años; María del Rey, quarentta años; Francisco Mirasol, zinquenta años; Jacinto Martínez, treinta y siete años; Manuel García, quarentta y zinco años; Manuel Bañeras, quarenta y un años; Pasqual Rodríguez, treinta años. Y el dicho Pedro González Trigo, otorgante, a quien yo el escribano doy fee conozco, no lo firmó porque dijo no saver, lo que executó uno de los testigos (a su ruego), siéndolo don Joseph Anttonio Scoto, don Luis Bartholomé López y Joseph Serrano, residenttes en esta cortte. Entre rrenglones, una, n, enmendado, ott, g, y.

[Firmado] Testigo, y a rruego del otorgante,

Joseph Anttonio Scoto.

Francisco de Zorrilla.

Pasqual Rodríguez.

Franzisco Mirasol.

Jacinto Martínez.

Ante mí, Francisco Antonio Díaz Remón de Moncada"¹⁶¹.

4.24) MADRID, 6.12.1732: TASACIÓN DE LA DOTE DE ÁNGELA DE APONTES¹⁶²

"En la villa de Madrid, corte del rey don Phelipe Quintto que Dios guarde y ensalze largos y felizes años, a seis días del mes de diziembre año de mill setezientos y treinta y dos, antte mí el escrivano y testtigos pareció Manuel Fernández, vecino de esta villa, hijo lexítimo y de lexítimo matrimonio de Juan Francisco Fernández y de María de la

¹⁶¹ Ibidem, 68-69.

¹⁶² A.H.P.: Protocolo 16439 (Santiago Antonio López Vasallo), 841-846.

Farfa, vecinos de esta villa, y dijo que para el servicio de Dios Nuestro Señor y de su benditta Madre, está tratando de casar y velar in facie ecclesie, según orden de nuestra sante madre iglesia, con Angela de Apontes, natural de esta villa, hija de Matheo de Apontes y de Francisca Castañón, difunta, naturales que fueron de esta misma villa; y mediante que con el favor de Dios y para su santo servicio le an de contraher dentro de muy breve tiempo, y luego que se hayan publicado y corrido las tres amonestaciones que dispone y manda el santo concilio de Trento, y es así que al tiempo y quando se trató dicho casamiento se ofreció por parte de su futura esposa traería por dote y caudal suio propio hasta en cantidad de siete mill doscientos y sesenta y siete reales de vellón en diferentes vienes y alajas, con calidad de que primero y antes de consumir el matrimonio la haya de otorgar carta de pago y recibo de ellos, y biendo ser justo, el otorgante otorga que confiesa recibir de dicha su futura esposa de por mano de su padre dichos vienes, los quales an sido tasados por lo que mira a pinturas, por don Franzisco Zorrilla, profesor de ella; por lo tocante a madera y cofres, a Joseph Hernández, entallador y evanista y a Isidro Pintado; por lo que mira a ropa blanca, a doña Manuela Collado, costurera, y para vestidos a Manuel de Zafra, maestro sastre; para cocina, a Manuel Pérez Millán, maestros calderero y latonero y por lo tocante a plata y aljófár a Joseph de Mena, platero, todos los quales han tasado dichos vienes cada uno por lo respectivo a su oficio en los precios siguientes:

Pinturas: Primeramente una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de dos varas de alto, con su marco negro, en ciento y veinte reales: 120.

Una pintura de Nuestra Señora y san José con el Niño, apaisado, de vara y media de ancho y cinco quartas de alto [*tachado*: y una vara de ancho], con su marco negro, en doscientos reales: 200.

Otra pintura de la Magdalena de zinco quartas de alto y una vara de ancho, con marco negro, en quarenta y zinco reales: 045.

Otra pintura de la Tentación de san Antonio abad, de zinco quartas de alto y una vara de ancho y marco negro, en sesenta reales de vellón: 060.

Una pintura de Nuestra Señora de la Concepción [*tachado*: plación], de dos varas de alto y zinco quartas de ancho, con marco negro, en cien reales: 100.

Ytem, otra pintura del Santísimo Christo de Burgos, de vara y media de alto y zinco quartas de ancho, con marco negro, en cien reales: 100.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Concepción, en tabla, de una tercia, con marco dorado, en quarenta reales: 040.

Otra pintura de Nuestra Señora del Pópulo y Amparo, de tres quartas de alto, con marco negro, en quinze reales: 015.

Otra pintura de San Joseph, la Virjen y el Niño, en quinze reales: 015.

Seis vitelas con sus marcos y vidrios, en quinze reales: 015"¹⁶³.

4.25) MADRID, 20.12.1732: TASACIÓN DE LOS BIENES DE FRANCISCA DOMÍNGUEZ ESCRIBANO¹⁶⁴

“Zitaciones: en la villa de Madrid, a veinte días del mes de Diziembre año de mill setezientos y treinta y dos, en virtud de lo que se manda en el auto antezedente, yo el escrivano zité con él a don Antonio Pérez, vezino de esta villa, testamentario que quedó

¹⁶³ Ibidem, 841-842.

¹⁶⁴ A.H.P.: Protocolo 15576 (Eugenio Juan de la Torre), 379-389.

por fin y muerte de doña Francisca Domínguez Escrivano, viuda de Francisco Prieto y a Alfonso Martínez de Cubas, vezino de esta villa, marido y conjunta persona de doña Cathalina López Castellanos, quienes dixerón estavan promptos a asistir al ynventario de los bienes que se expresa, esto respondieron doy fee = Eugenio Juan de la Torre.

Tasazón de pinturas: luego yncontinenti, en Madrid dicho día, en virtud de lo mandado en dicho auto y ynventario que se manda hazer y thasazón al mismo tiempo por escusar de costas y gastos, y de conformidad de las partes, estando en las casas de morada donde vivió y murió doña Francisca Domínguez Escrivano, que lo es en la plazuela de Antón Martín, se puso de manifiesto los bienes que avían quedado por su fallecimiento, por la dicha doña Cathalina, su sobrina y heredera, y al mismo tiempo don Antonio Pérez su testamentario, y habiendo concurrido don Francisco Currella, vezino de esta villa y professor del arte de la pintura, quien haviéndole rezibido juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, se prinzipió este ynventario y hizo la tasazón en la forma siguiente:

Primeramente una pintura de un cruzifixo, de vara y media de alto y cinco quartas de ancho, con marco negro y molduras doradas, en cinquenta reales: 050.

Otra pintura de Nuestra Señora con el Niño, de cinco quartas de alto, con su marco negro, en ochenta reales: 080.

Otra pintura de la misma, y de la Adoración de los Reyes, de poco más de una terzia de largo y una de ancho, con su marco todo dorado, en quarenta y cinco reales: 045.

Otra pintura de Santa Clara, en lámina, de una quarta de largo y poco más de ancho, el marco de évano, en quarenta reales: 040.

Otra pintura de un venerable, de una tercia de largo y quarta de ancho, con marco negro, en veinte reales: 020.

Otra pintura de la cara de Dios, de media vara de alto y lo mismo de ancho, con marco negro, en diez y seis reales: 016.

Otra pintura del Calvario, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con marco negro, en ciento y ochenta: 180.

Otra pintura en tabla, de media vara de alto, poco menos de ancho, con marco tallado y dorado, en settenta reales: 070.

Otra pintura en lámina, de la Anunziación, de una quarta de alto con marco de évano, en quarenta y cinco: 045.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Soledad, de tres quartas de largo y vara de ancho, con marco tallado y dorado, en ciento y veinte: 120.

Una pintura en tabla, la caveza de Nuestra Señora, de media vara de alto y una terzia de ancho, con marco negro, en veynte y quatro reales de vellón: 024.

Una pintura de Nuestra Señora de Guadalupe, de dos varas de alto y vara y tercia de ancho, con marco negro, en ciento y cinquenta reales: 150.

Otra pintura de Nuestra Señora de Velén, de tres quartas de alto y media vara de ancho, con marco negro, en quarenta y cinco reales: 045.

Otra Nuestra Señora en tabla, con el Niño, antigua, en quinze reales: 015.

Otra pintura de Nuestra Señora de los Ángeles, en tabla, con marco antiguo, en quarenta reales: 040.

[Total] 940.

Cuya tasazón con asistencia de las partes se hizo bien y fielmente por el dicho don Francisco, quien dixo haverla fecho a su saver y entender, sin agravio alguno; y dichos bienes quedaron depositados en el dicho Alfonso Martínez como tal marido y conjunta persona de dicha doña Cathalina, quien ottorga depósito de ellos en forma, con

sumisión al señor juez que conoze de estos autos u otro que sea competente, con poderío de justicias competentes, renunciaciones de leyes, fueros y derechos de su favor y la general en forma, y assí lo otorgaron y firmaron los que supieron, y por los que no un testigo, siéndolo Bernardino de Chavarría y Benito Badaña y Miguel García, residentes en esta Corte = Francisco de Zorrilla = Antonio Pérez = Alfonso Martínez = Ante mí, Eugenio Juan de la Torre”¹⁶⁵.

4.26) MADRID, 29.4.1733: TASACIÓN DE CIERTOS LEGADOS DE MARÍA BERNARDA FERNÁNDEZ ZORRILLA¹⁶⁶

“Aquí lo referido: El traslado del dicho testimonio, pedimento, auto y notificación ba cierto y verdadero, y concuerda con su original que queda con el rexistro de esta escriptura de que yo el escribano doy fee: y los otorgantes, en fuerza de dicho allanamiento y bajo de la referida mancomunidad y excursión de vienes que lleban hecha, y mediante que con su zitación se hallan imbentariados y tasados los vienes y alajas que los dejó legados la referida señora doña María Bernarda Fernández Zorrilla, los quieren rezivir y están promptos a otorgar la carta de pago y resguardo combeniente a favor de dicha testamentaría, con las cláusulas, fuerzas y firmezas que para su mayor validación se requieran, poniéndolo en ejecución en la vía y forma que más haia lugar en derecho; otorgan que confiesan reziben ahora de contado, en presencia de mí el escribano y de los testigos de esta escriptura, de los señores don Juan Gaspar Zorrilla, de el Consejo de su Magestad en el real y supremo de Guerra; don Pedro Francisco Fernández Montalbo y don Thomás López Albacete, presbíteros, vecinos de esta villa, testamentarios y herederos de la nominada señora doña María Bernarda Fernández Zorrilla, todos los vienes y alajas que dicha señora dejó legadas a los otorgantes y constan de dicha memoria, que los que son y los prezios en que an sido tasados son en la forma siguiente¹⁶⁷.”

[*Sigue la tasación de plata, relojes, madera, cobre, vidrios, coches, mulas, guarniciones y tapices*]¹⁶⁸.

“Una pintura de Nuestra Señora de la Concepción, que en dicho legado se dice ser de la Asumpzión, de tres varas de alto y dos de ancho, con marco negro y molduras doradas, tasado por don Francisco Zorrilla, pintor, en mil quatrocientos reales de vellón: 1.400.

Una imagen de Nuestra Señora de Montserrate de relieve, con marco tallado y dorado, de zerca de una vara en quadro, tasada por dicho pintor en trecientos y sesenta reales de vellón: 360.

Otra pintura de San Miguel, de cosa de dos varas de alto y más de vara de ancho, con marco negro, tasada por el mismo pintor en quatrocientos reales de vellón: 400.

Dos retratos iguales de Phelipe Quinto y la Saboiana, de una vara de alto y tres quartas de ancho, con marcos negros y molduras doradas, tasadas por el propio pintor en seiscientos reales de vellón: 600¹⁶⁹.

[*Sigue la tasación de cortinas, sitiales, barros de Indias y legados en dinero*].”

¹⁶⁵ Ibidem, 381v-382v.

¹⁶⁶ A.H.P.: Protocolo 16221 (Gabriel Solano), 133-153.

¹⁶⁷ Ibidem, 135v-136.

¹⁶⁸ Ibidem, 136-140.

¹⁶⁹ Ibidem, 140v-141.

4.27) MADRID, 11.1.1735: TASACIÓN DE LOS BIENES DE LUISA MARTÍNEZ DE PERALTA¹⁷⁰

"Antonio Pérez, en nombre de don Francisco Díaz, presbítero, vezino de esta villa, uno de los quatro hijos y herederos de doña Luisa Martínez de Peralta, en los autos con los demás hijos y herederos de la susodicha madre común, sobre inventario y partición de los bienes que quedaron por su fallecimiento, digo que vuesa merced por su auto de 13 de maio de este año fue servido mandar, entre otras cosas, se tubiese por inventario el embargo de bienes executado con el motivo del abintestato, y que se prosiguiese y continuase asta su fenecimiento, y hecho se executase la tasación y partición de dichos bienes en la conformidad que está mandado, y habiéndose fenecido el mancionado inventario, para poder pasar a hacer la tasación y partición de dichos bienes, nombro por tasadores a don Pedro Ribera, por lo que toca a casas; a Josepha Ugeda, para la ropa blanca; a Manuel de Ysla, para vestidos; a Antonio de Nieva, ebanista, para todo lo que toca a este oficio; al contraste, para la plata; para diamantes, a Thomás Muñoz, y por contador para la partición a Manuel Monedero.

Suplico a V.merced se sirva haverlos por nombrados y mandar lo acepten y juren, y hecho, se junten con los nombrados por las otras partes, para executar la tasa y demás, con protesta y sin perjuicio de pedir a su tiempo lo que a mi parte convenga sobre el tercio y quinto, por ser justicia que pido, &.

[Firmado] Bartolomé Ferraz.
Antonio Pérez"¹⁷¹.

"Notificación al pinttor: En la villa de Madrid, dicho día mes y año [*once de enero de mil setecientos treinta y cinco*] yo, el escribano del número, notifiqué dichos auttos a don Francisco Zorrilla, de la ciencia de la pintura, vecino desta villa que vive en la calle del Amor de Dios, casas de don Pedro Ricalde, y el susodicho, habiendo jurado por Dios Nuestro Señor y a una señal de la cruz en forma de derecho, dijo azetava el nombramiento de thasador que en dichos auttos se enunzia, y en su conformidad estaba prompto a hazer la thasación de las pintturas que por ellos se manda y lo firmó y que era de edad de cinquenta y cinco años poco más o menos.

[Firmado] Francisco Zorrilla.
Ante mí, Francisco Blas Domínguez.

Tasación de pintturas: En la dicha villa de Madrid, dicho día, mes y año, ante mí el escrivano del número pareció don Francisco Zorrilla, de la ciencia de la pintura, vecino desta villa, y devajo del juramento que anteriormente tiene fecho, thasó las pintturas siguientes:

Primeramente una pintura historia de Jacob, con dos varas de alto, tres de ancho y moldura dorada, en mill y seiscientos reales de vellón: 1.600.

Un retratto de medio cuerpo de la Reina madre, de tres quartas de altto, en 080.

Otro retratto de Carlos segundo, en 180.

Un país sobreventana, de dos varas de largo, en sesenta: 060.

¹⁷⁰ A.H.P.: Protocolo 14941 (Francisco Blas Domínguez), varias foliaciones.

¹⁷¹ Ibidem, 138-138v.

Tres pinturas en lámina, de una quartta de largo, San Juan, Asumpción y Santa Cathalina, en cientto y cinquenta reales. 150.

Un retrato sin marco, en 045.

Una pinttura de Santa Cathalina, en 012.

Otra pinttura de Nuestra Señora de la Concepción, de tres varas de altto y dos de ancho, en 1.100.

Dos pinturas yguales, la una Nuestra Señora del Sagrario y la otra del Niño Jesús, de cinco quarttas de altto, en seiscientos reales: 600.

Otra pinttura de vara de altto, de la Concepción, y tres cuartas de ancho, en ochozientos reales: 800.

Una pintura de Santa Ana, de tres quartas, en 060.

Otra pinttura de los Desposorios de Nuestra Señora y san Joseph, de una vara de altto, en trescientos y sesenta reales: 360.

Otra pintura de Urbano séptimo, de tres quartas de altto, en duzientos y cinquenta reales: 250.

Una Berónica, estampa, senttada sobre tela de platta, de una terzia en quadro, en treinta y seis reales: 036.

Seis espejittos casi de una quartta de largo, en settenta y dos reales. 072.

Dos países de una bara en quadro, sin marcos, a quinze reales cada uno, hazen: 030.

Una pinttura de Nuestra Señora de la Soledad, de medio cuerpo, de cinco quartas de altto, marco negro viejo, en ocho reales de vellón: 008.

Y en esta forma hizo dicha tasazón y declaró haverla executado a su leal saver y entender, sin agravio alguno y lo firmó, y que es de la edad de los dichos cinquenta y cinco años que ttiene declarados.

[Firmado] Francisco Zorrilla

Ante mí, Francisco Blas Domínguez"¹⁷².

“Otro. Francisco Zorrilla: En la dicha villa de Madrid, dicho día, mes y año [*11 de julio de 1737*], leý y nottifiqué dicho otrosý y autto a don Francisco Zorrilla, de la zienza de la pintura vezino de esta villa, en su persona, y le aperziví a que devaxo de juramento que primero hiziese reconoziese un papel, digo un rezivo, dado por el suso dicho a favor de el referido don Francisco Díaz, de quantía ciento y cinquenta reales de vellón, su fecha veinte y ocho de dicho mes de febrero, que se halla presentado en dichas quantas y le fue demostrado por mí el escribano de que doy fee, y el suso dicho, aviéndole visto debaxo de juramento que hizo por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz em forma de derecho, dixo: es zierto hizo y firmó dicho recivo y por tal le reconoze, y que también es zierto rezivió los ciento y cinquenta reales que en él se contienen por mano de el referido don Francisco Díaz, por su travajo y ocupazón de aber tasado las pinturas que quedaron por fin y muerte de dicha doña Luisa Martínez de Peralta, y que esto es lo que puede dezir, declarar, y la verdad, devaxo de el juramento fecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, y que es de hedad de cinquenta y seis años poco más o menos.

[Firmado] Francisco Zorrilla y Luna

Antte mí, Francisco Alonso de Sanz"¹⁷³.

¹⁷² Ibidem, 155v-157.

¹⁷³ Ibidem, s/f.

4.28) MADRID, 9.3.1735: TASACIÓN DE LOS BIENES DE FÉLIX LÓPEZ DE AYALA VELASCO Y CÁRDENAS¹⁷⁴

“Nombramiento de thasadores: en la villa de Madrid, a siete días del mes de marzo del dicho año de mill setecientos y treinta y cinco, ante mí el escrivano parecieron don Francisco de Robles, caballero del orden de Santiago, rexidor de esta villa y maiordomo y cavallerizo de la casa del Excmo. señor don Félix López de Aiala, Velasco y Cárdenas, conde que fue de Fuensalida, Colmenar, Barajas y Casapalma, duque y señor de Atrisco y su testamentario insolidum, y ussando de la facultad que le tiene dada y conferida la Excma. señora doña Bernarda Sarmiento de Balladares y Guzmán, duquessa y señora de Atrisco, condesa de Fuensalida, Colmenar, Barajas y Casapalma, viuda y testamentaria insolidum, y heredera única con veneficio de imbentario de dicho Excmo. señor don Félix López de Ayala, conde que fue de Fuensalida, en su respuesta firmada que dio ante mí el dicho escribano en tres de este presente mes de marzo y año de setecientos y treinta y cinco, y don Bernardo Hervás y Céspedes, secretario que fue de la casa de dicho señor conde difunto, y también su testamentario insolidum, y asimismo pareció Antonio Rama Palomino, procurador del número de esta villa, como defensor nombrado al Excmo. señor don Manuel de Velasco, coronel del regimiento de Lombardía y actual conde de Fuensalida, Colmenar, Barajas y Cassapalma, hermano y testamentario insolidum de dicho señor don Félix López de Aiala, conde de Fuensalida difunto, y subcesor en sus casas, estados y maiorazgos, que al presente se halla ausente de esta Corte, y todos tres de acuerdo y conformidad dixeron que por escusar maiores costas, dilaciones y embarazos, se han conformado y conforman desde luego en nombre y por representación de dichos señores interesados, y disposición en que el imbentario y tasación de vienes y efectos que está mandado executar por fallecimiento de dicho Excmo. señor don Félix López de Aiala, conde de Fuensalida, en auto proveído por el señor licenciado don Diego Bustillo y Pambley, del Consejo de su Magestad, su alcalde de casa y Corte, y theniente de correxidor de esta villa, ante Alfonso Jacinto Vecino, escribano de su número en dos de este presente mes y año, que se halla con estos autos y dilixencias, se haga y execute a un mesmo tiempo en todo lo que se pueda, y para que tenga efecto, desde luego de dicho común acuerdo y conformidad, y en el expresado nombre respective de los señores interesados en dichos bienes, nombran por tasadores para todo lo tocante a jéneros de madera, a Gaspar Rodríguez, maestro evanista; para todas las pinturas, a don Francisco Zorrilla y Luna, del arte de la pintura y uno de los nombrados por los señores del Consejo; para la ropa de lana y seda, colgaduras y otras cosas, a Miguel de Castro, bordador; para los tapices y alfombras, a Bentura Morodo, maestro tapicero; para todo lo tocante a jéneros de china y otras cosas, a Lorenzo Tarsis, mercader de lonja y de jéneros ultramarinos; para todos los relojes, a Agustín Sanz Cavallero, maestro relojero; para los libros, a Francisco Gómez, mercader dellos; para lo tocante a cobre, yerro, azófar y cosas de cozina, a Álvaro Pérez de Barcia, maestro calderero; para los forlones y coches, a Juan Carrasco y Manuel de Sanabria, maestros de hacer coches; para las mulas y caballo, a Francisco García, maestro herrador; para toda la plata y menudencias, a don Pedro Vicente Gómez de Zevallos, del arte de platero; para todas las joyas de pedrería, perlas, oro y demás correspondiente, a Thomás Muñoz, thasador de las reales joias de cámara de la Reina nuestra señora; para todos los vidrios, a Manuel de Adrada, maestro vidriero; para las guarniciones de mulas y otras menudencias, a Agustín Díaz, guarnicionero; para las sillas de manos, a Melchor Rodríguez, maestro de hacer sillas de manos; para vestidos de señora muger, a Joseph de Castro, maestro sastre; para vestidos de hombre, a Martín de Enderiz, también maestro sastre; para debantales, petos, abanicos y otras menudencias, a Juan Manuel de Larios y

¹⁷⁴ A.H.P.: Protocolo 14189 (Alfonso Jacinto Vecino), 637-877v.

Medrano, mercader de joyería en la calle Maior; para todo lo tocante a ropa blanca [sic], a María Juana Copa, muger de Vicente Copa, costurera; y para las cas [sic] principales de la calle Mayor de esta villa, y las que están en la calle del Arenal y se hallan unidas, a don Pedro de Ribera, arquitecto y maestro de obras, en todos los quales y por las referidas representaciones y para las dichas tasaciones, hacen y executan el nombramiento y con los requissitos en derecho necesarios, y lo firmaron de que yo el escrivano doi fee.

[Firmado] Don Francisco de Robles
Anttonio Rama Palomino
Don Bernardo de Hervás y Céspedes
Ante mí, Antonio Pérez.

Sigue el imventario y tasación: en la dicha villa de Madrid, a nueve días del dicho mes de marzo y año de mill setecientos y treinta y cinco, estando en las dichas casas principales de la calle de el Arenal de esta villa, que hacen frente a la plazuela que llaman del Zulenque, a donde vivió y murió el dicho Excmo. señor don Félix López de Aiala Velasco y Cárdenas, conde que fue de Fuensalida, Colmenar, Varajas y Casapalma, duque y señor de Atrisco, en presencia del dicho señor licenciado don Diego Bustillo y Pamblei, del Consejo de su Magestad, su alcalde de casa y Corte y theniente corregidor de esta villa, y en conformidad de lo mandado en dicho su auto antecedente proveído en dos de este presente mes y año ante el dicho Alfonso Jacinto Vecino, scrivano del número della; por el dicho don Francisco de Robles, cavallero del orden de Santiago, rexidor de esta villa, maiordomo y cavallerizo de la casa de dicho señor conde de Fuensalida difunto y su testamentario insolidum, usando de la facultad y poder que le tiene dado la dicha Excm. señora doña Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán, duquesa y señora de Atrisco, condesa de Fuensalida, Colmenar, Barajas y Casapalma, viuda testamentaria insolidum y heredera única con el dicho veneficio de imventario del dicho señor conde de Fuensalida, su marido, en su respuesta firmada que dio ante mí el escribano en tres de este dicho mes y año, y por don Bernardo Hervás y Céspedes, secretario que fue de su excelencia y de su casa, y asimismo su testamentario insolidum, en presencia y con asistencia del dicho Antonio Rama Palomino, procurador del número de esta villa, como defensor nombrado al dicho Excmo. señor don Manuel de Velasco, actual conde de Fuensalida, coronel del reximiento de Lombardía, aussente, subcesor en las casas, estados y maiorazgos de dicho señor conde de Fuensalida, su hermano, y también su testamentario insolidum; por ante mí el dicho escribano se continuó el imventario de los vienes que han quedado por muerte del dicho Excmo. señor conde de Fuensalida, hallándose presente al mismo tiempo don Francisco Zorrilla y Luna, profesor del arte de la pintura y uno de los nombrados por los señores del Consejo, que vive en la calle del Amor de Dios, en casas del maiorazgo que fundó don Pedro de Recalde, tasador nombrado por dichos interesados para todo lo tocante a pinturas, de quien yo, el dicho escribano, recibí juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma; y haviéndole hecho como se requiere de hacer la tasación bien y fielmente, se fue executando dicho imventario, y el dicho don Francisco Zorrilla, tasando a un mismo tiempo lo tocante a dichas pinturas y lo demás correspondiente a su arte, todo en la forma siguiente:

Pinturas: primeramente se pone por imventario, una pintura de un Santísimo Christo en la cruz, con Nuestra Señora, san Juan y la Magdalena, de dos varas de alto y más de ancho, con su marco dorado, la que tasa dicho pintor en novecientos reales de vellón: 900.

Once pinturas floreros, de dos varas de alto y tres quartas de hanco, con marcos dorados lisos, tasa cada uno a mill y cien reales de vellón, que hacen doce mill y cien reales de dicha moneda: 12.100.

Una pintura de Nuestra Señora de Guadalupe de México, de vara y media de alto y cinco de hanco, con marco jaspeado de azul y filete dorado, en ducientos y cinquenta reales de vellón: 250.

Otra de Santa Theresa, de una vara de alto con marco negro y perfil dorado, en ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Otra de Santa Theresa, de media vara, con marco dorado, en quarenta y cinco reales de vellón: 045.

Otra pintura de San Joseph, de media vara, con marco dorado, la tasa en ducientos reales de vellón: 200.

Otra en tabla, de Jesús, María y Joseph, de tres quartas de alto con marco dorado y tallado, en setecientos reales: 700.

Otra de Nuestra Señora de Belén, de una tercia de alto, marco dorado y negro, en doce reales de vellón: 012.

Otra pintura de Nuestra Señora de los siete dolores, con su palo para arrollar, en ciento y veinte reales de vellón: 120.

Otra de Nuestra Señora de las Hermitas, con palo para arrollar, en noventa reales de vellón: 090.

Una medida del brazo de San Francisco Xavier, en tafetán, con su marco negro, en veinte y quatro reales: 024.

Una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe, de más de tercia de alto y una quarta de hanco, sin marco, en setenta reales de vellón: 070.

Otra lámina de Nuestra Señora, de una tercia de alto y cerca de quarta de hanco, con su marco negro de peral, la tasa en cinquenta reales de vellón: 050.

Otra pintura en tabla de Nuestra Señora, de una tercia de alto y cerca de una quarta de ancho, con marco dorado, en sesenta reales de vellón: 060.

Una lámina de San Miguel, de cerca de media vara de alto y una tercia de ancho, con marco negro de peral y filete dorado y tallado, en ziento y veinte reales: 120.

Una lámina de Jesús, María y Joseph, y san Juan, de una quarta de alto, con marco negro, en setenta y cino [*sic*] reales: 075.

Otra lámina de San Estanislao de Cosca, con adornos de bronce, que hace como un retablitto, y todo tiene de alto cerca de una quarta, la tasa en seiscientos reales de vellón: 600.

Una lámina de Nuestra Señora, de más de tercia de alto y una quarta de hanco, dando de mamar al Niño, con marco al parecer de ébano, en ducientos reales: 200.

Dos marquitos de évano iguales, de media quarta, con dos vitelas, una de San Carlos Borromeo y otra de Santa Ana, en quarenta reales de vellón: 040.

Otro marco de una pintura de San Joseph, que parece de minatura, de media quarta en quadro, con su vidrio ordinario, la tasa en ciento y ochenta reales: 180.

Otro marquito, en que está una vitela de San Francisco Javier, Nuestra Señora y el Niño, con vidrio y marco hordinario, en seis reales de vellón: 006.

Otro marquito de évano, con una vitela de San Francisco de Borja, de media quarta de alto, en sesenta reales de vellón: 060.

Un Eccehomo, al parecer de talla, con un adorno ocharado de palo santo, embutido de box y ébano, de una tercia de alto, en cinquenta reales de vellón: 050.

Una pintura apaisada, de quatro varas de largo, en que hai una vatalla y la caveza de Medussa, con marco dorado, orijinal de Jordán, en quatro mill reales de vellón: 4.000.

Otra pintura, apaissada, original de Jordán, de quatro varas de largo, en que está Fedeón [*sic*], con marco dorado, la tasa en quatro mill reales de vellón: 4.000.

Una pintura aovada, de marco dorado tallado, de Nuestra Señora y el Niño y dos santos, la tasa en quinientos reales: 500.

Otra de Santa Theresa, de tres quartas de alto, media vara de hanco, con su palo de arrollar, en cinquenta reales: 050.

Otra pintura en tabla, de dos tercias de alto poco más o menos y media vara de ancho, de Nuestra Señora y los patriarchas fundadores de las religiones, con marco de concha embutido de nácar, en setecientos reales de vellón: 700.

Una lámina de la Encarnación, de una quarta de hanco y una tercia de alto, con marco negro de peral, en sesenta reales de vellón: 060.

Una pintura de Nuestra Señora, de más de tercia de hanco y media vara de alto, que el rostro y manos es de pintura y el vestido bordado de sedas, con su marco negro, en noventa reales de vellón: 090.

Otra de Nuestra Señora la pastora, de más de media vara de hanco y una de alto, con su marco dorado, la tasa en setenta reales de vellón: 070.

Una lámina de Nuestra Señora de Nuria, de media tercia de ancho y una quarta de alto, con su marco dorado, en ducientos reales de vellón: 200. Otra lámina de Nuestra Señora de Guadalupe de México, con las quatro apariciones, de una quarta de hanco y más de tercia de alto, con marco dorado, en ciento y cinquenta reales de vellón: 150.

Una pintura de la Venerable madre Beatriz María de Jesús, de una vara de ancho y vara y media de alto, sin marco, en ciento y cinquenta reales: 150.

Otra de una caveza, con su marco negro y algunas labores doradas, de poco más de quarta de hanco y media vara de alto, en ocho reales de vellón: 008.

Una lámina de papel cortado, de media quarta de hanco y media tercia de alto, con su vidrio y marco de évano con cantoneras de plata al parecer, la tasa en quarenta y cinco reales: 045.

Un marco dorado y tallado, con una estampa de San Félix de Cantalicio, de una quarta de hanco y una tercia de alto, en diez y ocho reales de vellón: 018.

Dos marcos de pino dados de negro, en que hai dos estampas de San Antonio de Padua, de zerca de dos tercias de alto, en ocho reales de vellón: 008.

Otros dos marcos de pino, en que hai dos estampas, la una de Nuestra Señora y santa Ana, y la otra de San Pedro mártir, y son de pino dados de negro, de más de tercia de alto, en ocho reales: 008.

Otro marco de palosanto y peral, en que ai una estampa de un Santo Christo, de zerca de media vara, en doce reales de vellón: 012.

Otro marco de peral dado de negro, de cerca de media vara, en que hai una estampa de San Christóval, la tasa en doce reales de vellón: 012.

Veinte y dos pinturas de media vara de largo y una quarta de alto, pintadas de aguadas barnizadas, de varios países, tasa cada una a trecientos reales de vellón, que hazen seis mil y seiscientos reales de dicha moneda: 6.600.

Un marco de pino dado de color, en que hay una estampa de Nuestra Señora, con su vidrio ordinario, de cerca de media vara, la tasa en doce reales: 012.

Una estampa de Jesús, María y Joseph, huída de Egipto, con su vidrio cristal, con marco azul anubarrado y filete ancho dorado, de una quarta de hanco y tercia de alto, en veinte y quatro reales: 024.

Otra estampa de San Pedro Arbues, de más de tercia de ancho y media vara de alto, con marco negro, en diez y seis reales: 016.

Otra estampa de Nuestra Señora de Cobadonga, con su vidrio ordinario, de media quarta de hanco y una de alto, con su marco de peral, en doce reales: 012.

Otra estampa de tafetán de Santo Toribio Mogrobejo, de media quarta de ancho y una de alto, con marco de peral, en seis reales: 006.

Dos pinturas países en tabla, de vara de ancho y cerca de tres quartas de alto, con marcos dorados, en dos mill y quatrocientos reales: 2.400.

Nuebe pintura países, de cinco quartas de largo y tres de alto, de prespectivas y figuras, con marcos dorados, tasa cada una a setecientos reales de vellón, que importan seis mill y trecientos reales: 6.300.

Dos pinturas países, de vara de largo y cerca de tres cuartas de alto, de vatallas, con marcos dorados, a cuatrocientos reales de vellón cada una, que hacen ochocientos reales de dicha moneda: 800.

Dos pinturas de cinco cuartas de largo y dos tercias de alto, la una el asalto de una plaza y la otra de una vatalla, con marcos dorados, a trecientos y sesenta reales cada una, hacen setecientos y veinte reales de vellón: 720.

Veinte abanicos, con sus cristales delante y marcos dorados, uno con otro a trecientos reales cada uno, hacen seis mill y trecientos reales: 6.300.

Otros dos abanicos, con marcos dorados y sin cristales, a cinquenta reales cada uno, hacen cien reales de vellón: 100.

Veinte dibujos de cavezas, de tercia de alto, con marcos dorados, a treinta reales cada uno importan seiscientos de vellón: 600.

Dos láminas de piedra ágata, de cerca de media vara de largo y poco más de quarta de alto, con marcos dorados, tasa a tres mill reales cada una que hacen seis mill reales de vellón: 6.000.

Ocho paisitos de poco más de media quarta de alto y seis dedos de hanco, con sus cristales y marcos dorados, a cinquenta reales de vellón cada uno hacen cuatrocientos reales de vellón: 400.

Dos pinturas, una de un gaitero y otra de un borracho, de cerca de una quarta de largo y más de una quarta de hanco, con marcos dorados, a setenta y cinco reales cada una, hacen ciento y cinquenta reales de vellón: 150.

Quatro retratos, los dos de dos mugeres y los otros dos de dos niños, el uno con cuello de moragato, de media vara de largo y cerca de tres cuartas de alto, con marcos dorados, a ciento y cinquenta reales cada uno hacen seiscientos reales de vellón: 600.

Otros dos retratos de dos mugeres, de más de media vara de alto y media de largo, con marco dorado, a noventa reales cada una, hacen ciento y ochenta reales de vellón: 180.

Una pintura de un perro y dos perdices, de tres cuartas de alto y una vara de largo, con marco dorado, en setecientos y veinte reales de vellón: 720.

Dos tablas de charol encarnado embutidas de nácar, con diferentes figuras de indios y españoles, que al parecer han servido de bufetillos, de una vara de largo y tres cuartas de alto, con marcos dorados, a mill y cien reales de vellón cada una, hacen dos mill y ducientos reales de dicha moneda: 2.200.

Otra tabla redondo, del mismo charol y figuras, de una vara poco más o menos, con marcos dorados, en mill y cien reales de vellón: 1.100.

Una pintura en tabla, de San Gerónimo, de vara y media de largo y vara y quarta de alto, con marco de évano y otro marco tallado, calado, dorado, en sesenta mill reales de vellón: prebiniendo como probienen dichos testamentarios constarles que en dicha pintura y su valor solo perteneció a dicho señor conde difunto de propiedad cinco partes de ocho, y que las tres restantes tocan a los señores conde actual de Fuensalida, marquesa viuda de Estepa y marquesa de Montemayor, sus hermanos, y lo adbierten para claridad: 60.000¹⁷⁵.

Otra pintura de la Venerable madre María Antonia del Sacramento, de vara y quarta de alto y vara menos media quarta de ancho, con marco negro, al parecer de pino, en quarenta y cinco reales: 045.

Otra pintura de Nuestra Señora y san Andrés y san Antonio, de poco más de media vara de alto y más de dos tercias de ancho, con marco negro, al parecer de pino, en diez reales de vellón: 010.

Otra pintura de Nuestra Señora de la Portería, de una vara de alto y tres cuartas de ancho, con su marco dorado, tallado y calado, en trecientos y sesenta reales: 360.

¹⁷⁵ Al margen: "Pintura en tabla de san Gerónimo, en que pertenecieron cinco partes de ocho al señor conde difunto".

Un marco azul y perfil dorado, con nueve estampas en vitelas de Nuestra Señora, San Bernardo y santos de la Compañía de Jesús, con sus vidrios delante, le tasa en novecientos reales: 900.

Una pintura del robo de Proserpina, de quatro varas de alto y más de tres de ancho, su marco de color tallado y plateado, en mill y quinientos reales: 1.500.

Dos pinturas de tres cuartos de alto y vara de largo, marco dorado, batallas, a quatrocientos reales cada una, hacen ochocientos reales de vellón: 800.

Dos pinturas higuales de media vara de alto y poco menos de ancho, la una de un enano sentado y la otra de una cabeza de un apóstol, marco dorado, a quinientos reales cada una, importan mill reales: 1.000.

Dos pañeses en tabla, de media vara de largo y una cuarta de alto, marco dorado, a ciento y ochenta reales cada uno, hacen trecientos y sesenta: 360.

Dos marinas en lámina, de una tercia de largo y cuarta de alto, marco dorado, a ducientos y quarenta reales cada una, hacen quatrocientos y ochenta reales: 480.

Doce láminas, de tercia de largo y cuarta de alto, marco dorado, tasa a ciento y cinquenta reales de vellón cada una, a cuyo respecto importan mill y ochocientos reales: 1.800.

Seis pinturas redondas en tabla, hecho el marco sobre la misma tabla dorado, a ziento y veinte reales cada una hacen setecientos y veinte reales de vellón: 720.

Doce pañeses de tercia de largo y cuarta de alto, marcos dorados, a cientos y veinte reales cada uno, importan mill quatrocientos y quarenta reales de vellón: 1.440.

Siete abanicos sin cristal, marcos dorados, tasa cada uno a ciento y cinquenta reales, importan mill ducientos y cinquenta reales de vellón: 1.250.

Otros dos pañeses de vara de largo y tercia de alto, compañeros de otros de arriba, marcos dorados, a ciento y ochenta reales cada uno hacen trecientos y sesenta de vellón: 360.

Una pintura de San Joaquín y la Virgen, de una vara de alto poco más, con marco dorado, en ducientos reales de vellón: 200.

Tres pinturas iguales, de dos varas de alto y media de ancho, la una de San Juan predicando en el desierto y la otra con San Gerónimo en el desierto, y la tercera con Nuestra Señora y el Niño, todas con marcos negros, perfil dorado, tasa a mill reales de vellón cada una, importan tres mill reales de dicha moneda: 3.000.

Seis floreros, de vara de largo y tres cuartos de alto, con marcos dorados, a seiscientos reales de vellón cada uno importan tres mil y seiscientos reales de dicha moneda: 3.600.

Dos pinturas iguales, pañeses, de vara de largo y media de alto, con marco dorado, en quatrocientos y ochenta reales ambas: 480.

Una imagen de la Virgen de la Portería, con cristal delante y marco dorado, y está en la escalera, en ducientos y quarenta reales de vellón: 240.

Dos abanicos, con marco dorado, a cinquenta reales cada uno, hacen cien reales de vellón: 100.

Una pintura del Santo Job, de vara y media de alto y cinco cuartos de ancho, con marco dorado y tallado, la tasa en tres mill y seiscientos reales de vellón: 3.600.

Y en este estado se quedó por este día el dicho inventario y tasación de bienes, para proseguirle siempre que combenga, y los que quedan expresados quedaron en las dichas casas, en poder y a cargo de los dichos don Francisco de Robles y don Bernardo Hervás y Céspedes, testamentarios insolidum de dicho Excmo. señor conde de Fuensalida difunto, los cuales se constituieron por depositarios reales, judiciales y en forma, y todos ellos, y a lei de tales, se obligan con todos sus bienes, hacienda y rentas de mancomún, con renunciación de las leies de este caso, a tener dichos bienes en su poder, prontos y de manifiesto, para entregarlos y dar cuenta siempre y quando que se les pida y mande, sobre que otorgan y constituyen depósito en forma, con todos los demás requisitos en derechos necesarios, poderío de justicias de su fuero competentes, renunciaciones de

leies, fueros y derechos de su favor y la general en forma; y el dicho don Francisco Zorrilla y Luna dixo haver hecho la dicha tasación de pinturas y demás tocante a su arte, bien y fielmente, a su saber y entender, y sin hallar haver hecho agravio a ninguna de las partes interesadas, so cargo del juramento que lleva fecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, y dixo ser de edad de cinquenta y cinco años poco más o menos, y así lo otorgaron y firmaron dichos testamentarios y depositarios, a quienes yo el el escrivano doi fee que conozco, siendo testigos don Domingo de Villanueva, don Domingo González de Saabedra y Juan Baptista Pardo, residentes en esta Corte, y también lo firmó dicho señor theniente y defensor por la referida asistencia, de que yo el escrivano doy fee=enmendado =de=testado=viuda.

[Firmado] Lizenciado Bustillo

Don Francisco de Robles

Don Bernardo de Hervás

Anttonio de Rama Palomino

Francisco Zorrilla y Luna

Ante mí, Antonio Pérez”¹⁷⁶.

4.29) MADRID, 2.9.1735: TASACION DE LOS BIENES DE MARIA COLADO¹⁷⁷

"Nombramiento de tasadores: En el Sitio y Casa Real del Buen Retiro, a veinte y nueve días del mes de agosto año de mill setecientos y treinta y cinco, ante mí el escrivano parecieron Isidro Aguado, viudo de María Colado, y Joseph López, curador ad litem de Andrea, Antonio, María y Isabel Aguado, ambos vecinos de dicho Sitio y Casa Real, y dixerón que por escusar gastos y dilaciones nombraron por tasadores de los vienes que quedaron por muerte de María Colado, por lo tocante a bestidos a Felipe Martínez, maestro sastre; por lo tocante a rropa blanca a Bernarda Martínez, maestra costurera; por lo tocante a pinturas a don Francisco Zorrilla y Luna; por lo tocante a trastos de pino a Roque Rojo, maestro carpintero; por lo tocante a cobre y otras cosas a Francisco Rodríguez, maestro calderero; por lo que toca a trastos de panadería y otras cosas, a Francisco Moreno, panadero, y por lo que mira a alajillas de plata y otras cosas a Juan García de Fuenlabrada, maestro platero de esta corte; el qual dicho nombramiento hazen con todas las cláusulas, fuerza y firmezas que se rrequieren para su mayor validación y firmeza, las que dan aquí por expresadas y lo firmaron, de todo yo el escribano doy fee

[Firmado] Isidro Aguado

Joseph López

Ante mí, Esteban del Rincón”¹⁷⁸.

"Tasación de la pintura: En dicho Sitio y Casa Real del Buen Retiro, a dos días del mes de septiembre año de mill setecientos y treinta y cinco, ante mí el escrivano pareció don Francisco Zorrilla y Luna, del arte de la pintura, vezino de esta villa, que dixo vivir en la calle del Amor de Dios, casas de don Pedro Ricalde, tasador nombrado por las partes, de el qual recibí juramento por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, y el suso dicho lo hizo como se rrequiere; dixo ha visto y rreconocido las

¹⁷⁶ A.H.P.: Protocolo 14189 (Alfonso Jacinto Vecino), 648r-659v.

¹⁷⁷ A.H.P.: Protocolo 14633 (Esteban Rincón), 457-485v.

¹⁷⁸ Ibidem, 469v-470.

cosas tocantes a su arte, de los vienes inventariados por muerte de María Colado, los quales tasa en la forma siguiente:

Pintura: Primeramente un San Antonio de Padua, de más de dos varas de alto y quatro tercias de ancho, con su marco negro, tasada en docientos rreales de vellón: 200.

Más una Santa Theresa, de dos varas de alto y de quatro pies de ancho y marco negro, tasada en quarentta rreales de vellón: 040.

Más un Santo Christo de los Dolores, de dos varas de alto y quatro pies de ancho y marco negro, tasada en ciento y ochenta rreales de vellón: 180.

Más una Nuestra Señora de la Leche, de una vara de alto y tres quartas de ancho, y marco enbutido en zedro, tasada en sesenta rreales de vellón: 060.

Más una Nuestra Señora de la Concepción, de vara y quarta de alto y una vara de ancho, con marco negro, tasada en sesenta rreales de vellón: 060.

Más un San Antonio de Padua y Nuestra Señora, de una vara de ancho y tres quartas de alto, con marco tallado y dorado, tasada en dozientos y quarenta rreales de vellón: 240.

Más una Nuestra Señora de la Soledad, de dos varas de alto y quatro pies de ancho, con marco negro, tasada en noventa rreales de vellón: 090.

Más otra pintura de los Desposorios de Nuestra Señora, de dos varas de alto y quatro pies de ancho, con marco negro, tasado en cinquenta rreales de vellón: 050.

Más una pintura del Santísimo Sacramento de dos varas de alto y quatro pies de ancho, con marco negro, tasada en setenta y cinco rreales de vellón: 075.

Más doze quadritos pequeños, tasado cada uno a tres rreales, que hacen treinta y seis de vellón: 036.

La qual dicha tasación dixo aver echo bien y fielmente a su saver y entender, sin hacer agravio a ninguna de las partes, devajo del juramento que lleva fecho en que se afirmó y rratificó y lo firmó, declaró ser edad de cinquenta y cinco años, de todo yo el escrivano doy fee,

[Firmado] Francisco Zorrilla y Luna.

Ante mí, Estevan del Rincón"¹⁷⁹.

4.30) MADRID, 14.1.1736: TASACIÓN DE LOS BIENES DE JOSÉ DE ZÚPIDE Y ACUÑA¹⁸⁰

"Pinturas: Ydem, se ponen por cuerpo de hacienda trece mill doscientos y siete reales de vellón en que han sido apreciadas por don Francisco Zorrilla, de el arte de pinttor, en catorce de el propio mes, diferentes pintturas, láminas, un biombo y onze thomos de libros de la madre Agreda, como por menor se contiene en dicha valuación: 13.207"¹⁸¹.

"Cándida González de Ledesma, vecina de esta corte, viuda de don Joseph Zúpide de Acuña, cavallero que fue del orden de Santiago, dijo que con el motibo del fallecimiento del dicho mi marido, en 31 de octubre de 1735, pedí y por Vm. se mandó hazer ymbentario, thasación, almoneda y, a su tiempo, quenta y partiziión de los vienes que dejó así en esta corte como fuera, cuio ymbentario se ha ejecutado con asistencia de uno de los thestamentarios y Esteban Escolar, curador ad litem de don Ramón de Zúpide,

¹⁷⁹ Ibidem, 478-479v.

¹⁸⁰ A.H.P.: Protocolo 15351 (Tomás Francisco Izquierdo), 1-

¹⁸¹ Ibidem, 43-43v.

menor, hijo y único heredero que quedó del dicho mi marido, y para que tenga efecto la thasazón de los vienes que se allan en esta corte, respecto de estar ya ymbentariados y thasados los que dejó fuera de ella, desde luego nombro por thasadores por lo que respectibe a cosas de ébano y madera, a Eugenio Báñez, maestro ebanista; para pinturas, a don Francisco Zorrilla; para coches, a Juan Gómez; para mulas, a Juan Romero; para vestidos, a Miguel Domínguez; para ropa blanca, a doña Alphonsa Mena; para cosas de vidrio, a Antonio Cudero y para cobre, a Juan Albaro, todos vezinos y maestros cada uno del arte espresado en esta villa. Por tanto, a Vm. supplico los haia por nombrados, mandando que el dicho curador ad litem de dicho mi hijo nombre por su parte o se conforme con los nombrados y que los que fuesen ejecuten dichas thasación y cada uno de los vienes para que son nombrados; que es justicia que pido, etc.

[Firmado] Cándida González de Ledesma¹⁸².

"Zitaziones: En la villa de Madrid, a diez días del mes de henero, año de mill setezientos treinta y seis, yo el escribano zité con el auto antezedente a Eugenio Báñez, maestro ebanista; Juan Romero, maestro herrador; don Francisco Zorrilla, del arte de pintor; Juan Gómez, maestro de coches; Miguel Domínguez, maestro sastre; doña Alphonsa Mena, costurera; Antonio Cudero, maestro vidriero y Juan Albaro, maestro latonero, en sus personas y los susodichos, haviendo oído y entendido el nombramiento de thasadores que se les haze, dijeron están prontos a cumplir con lo que se les ordena, y hazer la thasazón que a cada uno toca, esto respondieron doy fee.

[Firmado] Manuel Naranjo¹⁸³.

"Thasazón, don Francisco Zorrilla, pintor: En la villa de Madrid, a catorze días del mes de henero año de mill setezientos treinta y seis, en continuación de la referida thasazón, en presencia y con asistencia de los ynteressados, pareció ante mí el escribano don Francisco Zorrilla, del arte de pintor y vecino de esta dicha villa, de quien yo el escribano recibí juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz, en forma de derecho, y el susodicho, haviéndoles echo como se requiere, prometió hazer su oficio vien y fielmente, y haviéndole puesto de manifesto los que a él tocan, hizo la thasazón del thenor siguiente:

Pinturas: primeramente una pintura de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo, con marco tallado y dorado, de cinco quartas de alto y tres de ancho, en nobenta reales de vellón: 090.

Ytem, ocho prespectivas, las siete yguales de zerca de tres varas en quadro, con marcos tallados y dorados, de dos varas de alto la chica, en quatrozientos y ochenta reales y las siete a nobecientos, hazen seis mill setezientos y ochenta reales: 6.780.

Ytem, tres sobrebentanas de la misma prespectiva y género, en ochocientos y quarenta y quatro reales: 844.

Ytem, una Nuestra Señora de la Leche, de vara en quadro, con marco dorado y tallado, en trescientos y cinquenta reales: 350.

Ytem, otra pintura de un Ecceomo de zerca de media vara de alto, con marco tallado y dorado, en ciento y ochenta reales: 180.

Ytem, otra pintura del Deszendimiento de la Cruz, de dos varas y media quasi en quadro, con marco negro y perfil y tarjetas talladas y doradas, tasada en seiscientos reales de vellón: 600.

¹⁸² Ibidem, 246-246v.

¹⁸³ Ibidem, 247-247v.

Ytem, otra pintura de la Adoración de los Reies, apaisada, con marco negro, perfiles dorados y tarjetas talladas y doradas, de más de dos varas de alto y tres de ancho, en quinientos reales: 500.

Ytem, otra pintura de Nuestra Señora de la Contemplación, de vara en quadro, con marco dorado y tallado, en trescientos y cinquenta reales: 350.

Ytem, quatro pinturas obaladas obaladas [*sic*], con sus marquitos dorados, de a quarta cada uno, thasados a treinta y seis reales cada uno hazen ciento y quarenta y quatro reales: 144.

Ytem, una pintura de Santiago a cavallo en lámina, con su marco negro, de zerca de media vara de alto y tercia de ancho, en nobenta reales: 090.

Ytem, dos estampas iguales de San Pedro Regalado, con marcos negros y perfiles dorados, de media vara de alto y tercia de ancho, en veinte y quatro reales: 024.

Ytem, una laminita de zerca de quarta en alto, de Nuestra Señora del Populo, con su marco negro y dorado, en echura de capilla y en el mismo marco un Jesús dorado, tasado en ciento y cinquenta reales: 150.

Una pintura de Cristo crucificado, de tres quartas en alto y media de ancho, con marco negro, thasado en sesenta reales: 060.

Una pintura en tabla de la Magdalena en el desierto, de zerca de media vara en alto y tercia de ancho, con marco negro, en quarenta reales: 040.

Otra pintura de Nuestra Señora del Rosario con santo Domingo y santa Cathalina de Sena, de media vara en alto y más de tercia en ancho, con marco tallado y dorado, en ciento y ochenta reales: 180.

Otra pintura en tabla de Nuestra Señora de la Leche, de zerca de tres quartas de alto y más de tercia de ancho, con marco negro y encarnado, en ochenta reales: 080.

Dos fábulas vien pintadas, con marcos dorados nuebos, de quarta en quadro, ambas yguales, tasadas en quarenta reales: 040.

Una pintura en cobre de Santa Zecilia tocando el órgano, de ocho dedos de alto y seis de ancho, en veinte reales: 020.

Una lámina de Nuestra Señora de la Contemplación con su Hijo, sobre diferentes flores, de zerca de media vara de ancho y lo mismo de alto, tasada en doscientos y cinquenta reales: 250.

Una pintura de Nuestra Señora, al parezer de la Asumpción, de medio cuerpo, de tres quartas de alto y más de media vara de ancho, con marco negro, en doscientos y quarenta reales: 240.

Una lámina de Nuestra Señora, san Joseph y el Niño con ángeles en adoración, de zerca de media vara en alto y tercia de ancho, con marco de ébano, thasada en noventa reales: 090.

Otra lámina de Nuestra Señora del Populo, a la antigua, con marco de ébano, de tercia de alto y zerca de quarta de ancho: 150.

Una pintura de San Pedro, vieja, con marco negro, de vara y media de alto y cinco quartas de ancho, en treinta reales: 030.

Otra pintura de Nuestra Señora abrazada de su Hijo, de vara de alto y tres quartas de ancho, con marco negro, tasada en cinquenta reales: 050.

Otra de Nuestro Señor en la colugna, de más de medio cuerpo, sin marco, en sesenta reales: 060.

Ytem, catorze pinturas yguales del Apostolado, Nuestro Señor y Nuestra Señora, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, en quinientos y sesenta reales: 560.

Otra pintura del Santísimo Cristo de de [*sic*] Burgos, de zerca de tres varas de alto y poco menos de ancho, con marco negro, en doscientos reales: 200.

Yttem, otra pintura de la Magdalena en contemplación, con ropaje de varios colores, de vara y media de alto y poco más de vara de ancho, tasada en ciento y ochenta reales: 180.

Otra de Nuestra Señora con el Niño en un brazo y el otro dando a vesar la mano a san Juan, de dos varas de alto y vara y media de ancho, en quatrocientos reales: 400.

Seis pinturas yguales de jardines, apaisados yguales, de más de dos varas de alto, la una sin marco y las cinco con ellos negros y dorados, en doscientos y cinquenta reales: 250.

Otra del mismo género, que sólo es de más de vara y media de largo y zerca de vara de ancho, tasada en quarenta reales.

Yttem, un escudo de armas, de tres quartas de alto y dos tercias de ancho, en veinte y cinco reales: 025.

Yttem, un biombo de dos hazes, ya maltratado, en ochenta reales: 080.

Ocho tomos de libros de la madre Agreda, pequeños, en cinquenta reales: 050.

Yttem, otros tres tomos de la misma madre, ya viejos, de a folio, en treinta reales: 030.

La qual dicha thasazón el referido don Francisco Zorrilla declaró haver echo vien y fielmente, a su saver y entender, y sin hazer agrabio a ninguna de las partes, y vajo del juramento que tiene fecho en que se afirmó y ratificó, y declaró ser de edad de cinquenta años poco más o menos, y lo firmó, junto con dicha señora, testamentario y curador, de que doy fe.

[Firmado] Cándida Gonzáles de Ledesma

Esteban Escolar

Fernando de Contreras y Múxica

Francisco Zorrilla y Luna

Ante mí, Manuel Naranjo"¹⁸⁴.

4.31) MADRID, 28.2.1738: TASACIÓN DE LOS BIENES DE MIGUEL PÉREZ LOSADA¹⁸⁵

"Imbentario y thasazón. En la villa de Madrid, a veinte y ocho días del mes de febrero año de mill setezientos y treinta y ocho, en cumplimiento de lo que se manda por el auto que antecede y para efecto de principiari el imbentario de los vienes, hacienda y efectos que quedaron por fallezimiento de don Miguel Perez de Losada, que fue zapatero de camara de su Magestad, estando en la casa mortuoria donde bibió el susodicho (que murio abintestato) que está en la calle de las Carretas, en presencia y con asistencia de doña María Josepha Nebo, viuda del precitado Losada, y de Gerónimo Hernández de Villalpando, curador ad litem de Miguel y Antonia Perez de Losada, menores, hijos y herederos que quedaron del susodicho, y don Francisco Zorrilla, del arte pintor y uno de los nombrados por los señores del real y supremo Consexo de Castilla para las thasas de pinturas, y para la que ha de executar en este ymbentario y thasación de las que pertenecen a esta herencia y abintestato, a quien nombran las partes de conformidad, quien la azeptó en toda forma y, en su consecuencia yo, el infraescrito, le recibí juramento por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, quien lo hizo como se requiere y prometió hazer la referida thasa bien y fielmente, y habiéndose puesto de presente las cosas tocantes a su exercicio por la nominada doña Maria Nebo, y las que se imbentariaron y thasaron son las siguientes:

¹⁸⁴ Ibidem, 258v-262v.

¹⁸⁵ A.P.: Reinado Felipe V. Legajo 128, carpeta 3.

Primeramente thassó una pintura de Nuestra Señora de la Conzepción, de dos baras y media de alto y siete quartas de hanchó, con su marco negro y molduras doradas, en ochocientos reales: 0800.

Otras dos higuales, la una de Nuestra Señora con el Niño y San Juan, y la otra de San Miguel y el ángel de la Guarda, de dos tercios de alto y media bara de hanchó, con sus marcos negros y molduras doradas, en trescientos y sesenta reales ambas: 0360.

Otra pintura de San Antonio de Padua, de dos tercias de hanchó [sic] y media bara de hanchó, marco negro, en veinte y seis reales: 0026.

Otra pintura de la Magdalena, de una bara de alto y tres quartas de hanchó, con marco negro, tarjetas y molduras doradas, con su calavera, en noventa reales: 0090.

Otra pintura de los Desposorios de santa Cathalina mártir, de bara y media de alto y más de una bara de hanchó, con su marco negro, tarjetas y perfiles dorados, en doscientos reales: 0200.

Otra pintura de San Francisco de Paula, de una bara de alto y dos tercias de hanchó, con su marco negro y tarjetas esculpidas y doradas, en ochenta reales: 080.

Otra pintura de la señora Santa Ana y Nuestra Señora, de dos baras y tercia de alto, y siete quartas de hanchó, con su marco negro y tarjetas doradas, en trescientos reales: 0300.

Otra pintura de San Martín y san Bartholomé, de bara y media de alto y cinco quartas de hanchó, con marco negro, tarjetas y perfiles dorados, en doscientos y cinquenta reales: 0250.

Otra en tabla de San Francisco en oración, de poco más de una tercia de alto y una quarta de hanchó, con marco negro, tarjetas y molduras ondeadas y doradas, en doscientos y cinquenta reales: 0250.

Dos pinturas higuales de Jesús y María, de tres quartas de alto y media bara de hanchó, marco negro y molduras doradas, ambas a dos en ciento y veinte reales: 0120.

Dos pinturas quasi higuales, la una de San Onofre y la otra de un santo hermitaño, de tres quartas de alto y media bara de hanchó, con marcos dorados, ambas en ochenta reales: 0080.

Quatro fruteros en tabla, de una tercia de alto y media bara de hanchó, con marcos negros con perfiles dorados, todas thasadas en doscientos reales: 0200.

Una pintura en tabla de Nuestra Señora con el Niño, original de Luca de Holanda, de una terzia de alto y una quarta de hanchó, con marco negro y molduras ondeadas, en ciento y cinquenta reales de vellón: 0150.

Seis países higuales, de una quarta en quadro, marcos negros y perfiles dorados, thasados todos en ciento y veinte reales: 0120.

Otras dos quasi del mismo tamaño, ambas en quarenta reales: 0040.

Una pintura de Nuestra Señora, acariziando al Niño Dios, de una bara de alto y tres quartas de hanchó, con marco negro y tarjetas doradas, en setenta reales: 0070.

Una estampa con un cruzifijo y su bidrio delante, con su marco de ebano, de poco más de una terzia, en treinta reales: 0030.

Una pintura de Nuestra Señora de Belén, de una quarta en quadro, con marco dorado, en veinte y quatro reales: 0024.

Dos países de fábulas, con sus bidrios delante, de cosa de una terzia en quadro, marcos dorados, ambos en veinte y quatro reales: 0024.

Una pintura de diferentes abes, de una bara de alto y bara y media de ancho, marco negro y molduras doradas, en noventa reales: 0090.

Dos retratos del Rey y Reina, de una bara de alto y tres quartas de hanchó, marcos negros y perfiles dorados, ambas en quarenta y ocho reales: 0048.

[*Al margen*, duplicada] Otras dos pinturas higuales de Jesús y María, de dos terzias de alto y media bara de hanchó, marcos negros y perfiles dorados, en ciento y veinte reales: 0120.

Otra pintura de la Adoración de los Reyes, de tres quartas de hanchó y dos terzias de alto, marco negro y perfiles dorados, en doscientos reales: 0200.

Otra pintura de San Simón Apóstol, de tres quartas de alto y media bara de hanchó, marcos negros y perfiles dorados, en cien reales: 0100.

Dos floreros, de media bara de alto y una tercia de hanchó, marco negro y perfiles dorados, ambos en treinta reales de vellón: 0030.

Otra pintura de Nuestra Señora de Belén, de dos terzias en quadro, marco negro y moldura dorada, en cinquenta reales: 0050.

Otra pintura, al parezer de San Juan de Neponuzeno, de dos terzias de alto y media bara de hanchó, marco negro y perfiles dorados, en treinta reales: 0030. Dos fruteros, de poco más de una tercia de alto y dos de hanchó, marcos negros y perfiles dorados, ambos en setenta reales: 0070.

Un retrato de medio cuerpo, del difunto, con su marco dorado, de una bara de alto y tres quartas de hanchó, en ciento y cinquenta reales: 0150.

Dos pinturas de dos ángeles, de dos baras y media de alto y una y media de hanchó, marcos negros, ambos en sesenta reales: 0060.

Un país muy maltratado, de una bara de alto y siete quartas de hanchó, marco negro, en doze reales: 0012.

Otro país del mismo tamaño, mejor tratado, en veinte y quatro reales: 0024.

Otros dos retratos de reyes, de bara, marcos negros y perfiles dorados, ambos en quarenta reales: 0040.

La qual dicha thasación dijo haberla echo bien y fielmente, a su saber y entender, sin hazer agrabio a ninguna de las partes, baxo el juramento que lleba echo, en que se afirmó, ratificó y lo firmó, y que es de hedad de sesenta y quatro años poco más o menos, y las pinturas que ban expresados en esta thasación quedaron por aora, y de consentimiento del referido curador adliten, depositadas en la dicha doña Maria Nebo, quien se constituio por depositarias de ellas y se obligó a tenerlas de prompto y manifesto, siempre que la sean pedidas por el señor asesor del real Bureo, u otro que lo sea competente, pena, de hazer lo contrario, de yncurrir en las que yncurren los depositarios que no dan buena quenta de los depósitos que se les encargan, y en las demás establezidas por derecho; y a su cumplimiento se obligó en toda forma, con poderío de justizias, sumisiones y renunzias de leies en forma; y asi lo otorgó y firmó, a quien doi fee conozco, siendo testigos don Joseph Curcio, Diego Hernandez, maestro ebanista y Antonio Sánchez Pérez, vezinos y residentes en esta corte; y asimismo, lo firmó dicho curador adliten, de todo lo qual doi fee,

[*Firmado*]: Francisco Zorrilla

Doña Maria Nevo

Gerónimo Hernández de Villalpando

Ante mi, Jacinto Abad".

4.32) MADRID, 5.8.1738: TASACIÓN DE LOS BIENES DE IGNACIO DE LOSADA Y CERQUERA¹⁸⁶

"Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a seis días del mes de agosto, año de mil setezientos y treinta y ocho, ante mí el escrivano parecieron Josepha María Revertet, viuda de Ignazio de Losada y Cerquera, Antonio Guerrero, marido y conjunto persona de Ysavel de Losada y Cerquera, Joseph Antonio Maganto, procurador del número de esta villa, curador adlitem de Gertrudis, Joseph y Ygnazia de Losada y Cerquera, y Simón Casado, asimismo procurador del número de esta villa, defensor nombrado a los vienes que quedaron por muerte del dicho Ygnazio de Losada y Cerquera por ausencia de Ygnacio de Losada y Cerquera; y dixerón que por escusar gastos y dilaziones, nombraban y nombraron por tasadores de los vienes que han quedado por muerte del dicho Ygnacio de Losada y Cerquera, por lo tocante a la pintura a don Francisco Zorrilla, profesor de el arte de la pintura; por lo tocante a madera, a Juan Santos, maestro ebanista y carpintero; por lo que toca a espejos y dorado, a Lorenzo de Pinedo, maestro dorador; por lo tocante a vestidos a Manuel Monterrey, maestro sastre; por lo que mira a rropa blanca a Manuela Crespo, maestra costurera; por lo tocante a espetera, a Antonio Tormo, maestro calderero y por lo tocante a plata y diamantes a Fernando Marcos, del arte de platero; el qual dicho nombramiento hazen con todas las cláuſulas, fuerzas, firmezas, rrequisitos y demás circunstancias que rrequieran, para su mayor validación y firmeza, las que dan aquí por expresadas como si lo fueran a la letra, y lo firmaron el dicho Antonio Guerrero, curador ad litem y defensor, y no lo firmó la dicha Josepha María Revertet [*entre renglones*: por no saver], de todo yo el escrivano doy fee.

[Firmado] Antonio Guerrero
Simón Casado
Joseph Anttonio Magantto.
Ante mí, Juan del Rincón.

"Pintura: en la villa de Madrid, a siete días del mes de agosto, año de mill setecientos y treinta y ocho, ante mí el escrivano parezió don Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura, que dixo vivir en la calle del Amor de Dios, casas que administra don Pedro de Ugarte, tasador nombrado por las parttes, del qual recibí juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, y el suso dicho le hizo como se rrequiere; dixo ha visto y rreconocido los vienes inventariados tocantes a su profesión, los que quedaron por fin y muerte de Ygnacio de Losada y Cerquera, los quales tasa en la forma y manera siguientes:

Primeramente una pintura de Nuestra Señora de la Soledad, con trono, de dos varas y quarta de alto y vara y media de ancho, con marco negro y targetas doradas, tasada en setezientos y veinte rreales de vellón: 720.

Más dos pinturas iguales de Jesús y María, de dos tercias de alto y poco menos de ancho, con sus marcos tallados y dorado de corladura, tasadas en ciento y cinquenta rreales de vellón: 150.

Mas otra pintura de San Antonio de Padua, de media vara de alto y una tercia de ancho, con su marco de corladura, en sesentta reales de vellón: 060¹⁸⁷.

¹⁸⁶ A.H.P.: Protocolo 15223 (Tomás Nicolás Maganto), 1389-1429v.

¹⁸⁷ El inventario añade "más otra pintura de la caveza de san Anastasio, de media vara de alto con su marco de corladura".

Más un Niño Jesús de una vara de alto y tres quartas de ancho, con marco antiguo, tasado en treinta y seis reales de vellón: 036.

Más un quadrito con una estampa, y vidrio delante, tasado en quatro reales de vellón: 004.

Más sesenta y dos quadritos de estampa de papel, tasados en ciento y diez y ocho reales de vellón: 118.

La qual dicha tasación dijo aver echo bien y fielmente, a su saver y entender, sin hacer agravio a ninguna de las partes, vajo del juramento que lleva fecho, en que se afirmó, ratificó y lo firmó; declaró ser de edad de cinquenta y ocho años poco más o menos, de todo yo el escrivano doy fee:

[Firmado] Francisco Zorrilla.

Ante mí, Juan del Rincón"¹⁸⁸.

4.33) MADRID, 10.9.1738: CAPITAL DE PEDRO DE SEQUEIROS Y LOS COBOS¹⁸⁹

“Capital. En 10 de septiembre. Pedro de Sequeiros y los Cobos:

Don Pedro de Sequeiros y los Cobos, vezino de esta villa, de estado viudo de doña Theresa Hernández, digo tengo tratado contraher matrimonio yn facie eclesie con doña Ysabel de Nieva, vezina asimismo de esta Corte, viuda de don Francisco Larraz, y mediante hallarme con algunos vienes de todas clases, para que en todo tiempo conste los que son y su valor y se eviten en adelante los reparos que pueden ocurrir,

A V.m. suplico se sirva mandar que con zetación de la referida doña Ysabel de Nieva, por ante qualquier escrivano de su Majestad se haga capital de los vienes con que me hallo y llevo al expresado matrimonio, los que se tasen por personas peritas que se nombren por una y otra parte, a cuio fin estoy prompto desde luego a nombrar por la mía para que en todo tiempo haia la devida claridad, y echo se me entregue original para mi resguardo, que así es justicia que pido, etc.

[Firmado] Pedro de Sequeiros y los Cobos”.

“Notificación y nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a diez días del mes de septiembre, año de mil setezientos treinta y ocho, yo el escrivano notifiqué el auto antezedente a Pedro de Sequeiros y los Cobos, procurador en los Reales Consejos, vezino de esta villa, para efecto de que por su parte nombre los tasadores que sean más de su satisfacción, para la valoración de los vienes de que se ha de componer el capital que tiene pedido para el matrimonio que expresa en el pedimento de la oja antezedente, en su persona y el susodicho en su respuesta dijo que desde luego nombrava por tasadores, para lo correspondiente a pinturas a don Francisco Zorrilla, maestro del arte de la pintura; para la madera y vidrios, a Matheo Lozano, maestro carpintero; para los bestidos y demás ropa, a Francisco de Medina, maestro sastre; para la ropa blanca y cosas de plata, a doña Manuela Josepha de Ágreda, costurera; y para el cobre, yerro y cosas de cozina, a Manuel de Beleña, maestro latonero, todos vezinos de esta dicha villa, personas de la satisfacció del dicho Pedro de Sequeiros y los Cobos, para que juntas con las que nombrase por su parte doña Isabel de Nieva, su futura esposa, executen dicha tasación, y piden se les

¹⁸⁸ A.H.P.: Protocolo 15223 (Tomás Nicolás Maganto), 1407v-1409v.

¹⁸⁹ A.H.P.: Protocolo 15531 (Pedro Pareja) 177.

notifique, lo azepten y juren en forma, lo qual dio por su respuesta, y lo firmó, de todo lo qual yo el escribano doy fee,

[Firmado] Pedro de Sequeyros y los Cobos.

Pedro Pareja”.

“Capital: En la villa de Madrid, a onze días del mes de septiembre y año de mil setezientos treinta y ocho, para efecto de hazer capital de los vienes y hazienda de Pedro de Sequeyros y los Cobos, vezino de ella, en virtud del auto de las dos ojas antezedentes, con su asistencia, estando en la casa y quarto de su avitazón que está inmediata a la yglesia parroquial de Santa Cruz de esta villa, parezieron ante mí el escribano y testigos don Francisco Zorrilla, maestro del arte de la pintura, que vive en la calle de el Amor de Dios; Matheo Lozano, maestro carpintero que vive junto a dicha yglesia; Francisco de Medina, maestro sastre que vive en la calle Mayor, en casas de Administración; doña María Josepha de Ágreda, costurera que vive en la calle de Alcalá, en casas del marqués de la Rosa, y Manuel de Beleña, maestro latonero que vive en la calle de Toledo, frente del conde de Umanes, en casas de don Juan Therán, nombrados para esta tasación de los vienes que el dicho Pedro de Sequeiros y los Cobos lleva a el matrimonio que tiene tratado contraher con doña Isabel de Nieva, vezina de esta villa, y cada uno de dichos tasadores por lo tocante a su ejerzizio juraron por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, de hazerla bien y fielmente, a su saver y entender, sin hazer agravio a ningún interesado, la qual ejecutaron ante mí en la forma y prezios siguientes:

Pinturas: Primeramente el dicho don Francisco Zorrilla, maestro pintor, reconozíó y tasó una pintura redonda de Nuestra Señora del Rosario rodeada de flores, de vara y media de alto y más de vara de ancho, con su marco dorado, en ochocientos reales: 800.

Item, dos pinturas iguales de Jesús y María, de zerca de vara de alto y dos terzias de ancho, en sus marcos dorados, en mill y quinientos reales: 1.500.

Item, una pintura en tabla de Nuestra Señora de la Contemplación, de más de media vara de alto y terzia de ancho, en su marco negro y perfil dorado, en doscientos y quarenta reales: 240.

Item, otra en tabla de Nuestra Señora con el Niño y san Joseph, de una terzia de alto y quarta de ancho, con su marco negro y en él algunas piedras, en trescientos y zinquenta reales: 350.

Item, otra en tabla de Nuestra Señora con el Niño de dos terzias de alto y media vara de ancho, con marco color de peral, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, una pintura de San Gerónimo de vara y media de alto y vara y quarta de ancho, con marco negro, en quatrocientos reales: 400.

Item, dos payses de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, con sus marcos dorados, en doscientos y quarenta reales ambos: 240.

Item, una pintura de un Eccehomo de una terzia de alto y una quarta de ancho, en su marco negro perfiles y tarjetas doradas, en quarenta reales: 040.

Item, una lámina en cobre de Santa Inés, de quarta de alto, con marco negro y perfil dorado, en ziento y zinquenta reales: 150.

Item, otra en cristal de la Magdalena, de terzia de alto, en su marco negro, en ziento y sesenta reales: 160.

Item, otra en cobre del mismo tamaño, de Nuestra Señora de la Leche, en su marco negro, en trescientos reales: 300.

Item, una pintura de Nuestra Señora del Carmen, de más de quarta de alto, con su marco dorado, en diez y seis reales: 016.

Item, otra de Santa Águeda en tapiz, de media vara de alto y una terzia de ancho guarnezida de coral, que es sin perfeczionar con marco tallado y dorado, en ziento y zinquenta reales: 150.

Item, una lámina en cobre de Nuestra Señora con el Niño, san Joseph y un ángel con unas frutas, de más de quarta de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, en noventa reales: 090.

[sigue la tasación de la madera]

“De manera que importan los vienes de este capital, en conformidad de las partidas antezedentes, doze mill nuevezientos sesenta y nueve reales y medio de vellón, los mismos que el dicho Pedro de Sequeyros y los Cobos lleva por hazienda suya a poder de la dicha doña Isabel de Nieva, su futura esposa; y el suso dicho juró ante mí por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, que la referida cantidad en la espezie de dichos vienes son suyos propios y no obligados ni ypotecados, especial ni general a deuda ni contra de alguno, los quales se pusieron de manifiesto ante mí y los testigos que adelante yrán nominados, de que doy fee, y todo ello quedó en poder del dicho Pedro de Sequeyros y los Cobos, en cuya conformidad se hizo y fenezió este capital y valuación, y dichos tasadores se ratificaron en el juramento que fecho tienen, de lo quales lo firmaron los que supieron junto con dicho ynteresado, siendo testigos Juan de Haedo, Félix Pérez y Joseph de Aragón, residentes en esta Corte, de todo lo qual yo el escribano doy fee,

[Firmado] Manuel Beleño

Francisco de Medina

Matheo Lozano

Francisco Zorrilla

Pedro de Sequeiros y los Cobos

Ante mí, Pedro Pareja”.

“Carta de pago y recibo de dote. Pedro de Sequeyros y los Cobos. Matrimonio con doña Ysabel de Nieva. En 14 de septiembre”.

Pinturas: Primeramente una pintura de Nuestro Señor Jesucristo en el regazo de Nuestra Señora, de dos varas de largo, con su marco dorado, tasada en trescientos y sesenta reales de vellón: 360.

Item, otra de San Francisco Jabier bautizando los yndios, de vara y terzia de largo, con marco dorado, en doscientos reales: 200.

Item, dos pinturas orijinales de Carreño, de vara de cayda, una Nuestra Señora Dolorosa y la otra Santa Agueda, con marcos dorados, en setezientos y veinte reales ambas: 720.

Item, una pintura de los Desposorios de santa Cathalina, de vara en quadro con marco dorado, en ziento y zinquenta reales: 150.

Item, quatro payses iguales, de tres quartas de cayda, con marcos dorados, en trescientos reales: 300.

Item, quatro prespectivas apaysadas, de tres quartas de largo, con marcos dorados, en trescientos reales: 300.

Item, dos payses del mismo tamaño, con marcos dorados, en doscientos y quarenta reales: 240.

Item, dos bamboches, de media vara de largo, con marcos dorados, en ziento y zinquenta reales: 150.

Item, dos bamboches del mismo tamaño, el uno con dos figuras que se dan las manos y el otro con uno a cavallo, en sesenta reales: 060.

Item, dos bamboches más pequeños, con marcos dorados, en otros sesenta reales: 060.

Item, una sobrepuerta de unos niños jugando, de vara de largo con marco negro y perfil dorado, en quarenta reales: 040.

Item, dos floreros iguales, de más de vara de cayda, con marcos dorados, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, dos floreros en lámina, de quarta de cayda, con marcos negros y perfiles dorados, en quarenta reales: 040.

Item, una lámina pequeña de San Juan Bautista, en óbalo de quatro dedos de cayda, con su marco ochavado de évano frisado de bronzes dorados, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, diez medallas de diferentes santos de plata, de media quarta de cayda, con sus marcos dorados, a treinta reales cada una hazen trescientos: 300.

Item, diez y nueve estampas de papel iluminado, con marcos de oropel de diferentes tamaños, en sesenta reales: 060.

Item, dos payses, el uno de cazería y el otro de una batalla, obalados, de quatro dedos de alto, en treinta reales: 030.

Item, una pintura de la Adoración de los Reyes, de tres varas de largo, con marco negro y perfiles dorados, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, dos payses de batallas, de vara escasa de largo, con marcos negros, en sesenta reales: 060.

Item, dos marinas, del mismo tamaño y marco, en sesenta reales: 060.

Item, otras dos marinas más pequeñas, con marcos negros y molduras talladas y doradas, en ziento y veinte reales: 120.

Item, una sobrepuerta de un juguete de niños, de dos varas y media de largo, con su marco tallado y dorado, en sesenta reales: 060.

Item, una pintura en tabla de Nuestra Señora Dolorosa, de vara de cayda, con marco negro moldura y tarjetas doradas, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, otra de la Magdalena en tabla, de tres quartas de cayda, con marco negro y quatro tarjetas doradas, en ziento y veinte reales: 120.

Item, un florero en lámina, de quarta de cayda, con marco negro y perfil dorado, en treinta reales: 030.

Item, otra lámina de Nuestra Señora con el Niño dormido, de quarta de cayda, con el mismo marco, en treinta reales: 030.

Item, otra de una ostería con cazería, de dos terzias de largo, con marco negro y moldura dorada, en veinte reales: 020.

Item, zinco pinturas iguales de fábulas, de dos varas de largo, con marcos negros y molduras doradas, en trescientos reales todas: 300.

Item, un pays sobreventana, de dos varas de largo, con marco negro, en veinte reales: 020.

Item, dos marinas, de vara de largo, con marcos negros, en ochenta reales: 080.

Item, una pintura de San Francisco, de poco más de vara de cayda y media de ancho, con marco negro, en quinze reales: 015.

Item, otra de San Juan Bautista, de tres quartas de cayda, con marco negro y moldura dorada, en treinta reales: 030.

Item, otra en tabla de un sepulcro de Nuestro Señor, de media vara de cayda, con marco negro, en veinte reales: 020.

Item, dos pintura iguales de ruynas, de dos varas de largo, sin marcos, en sesenta reales ambas: 060.

Item, quatro payses de jardines, de siete quartas de largo, sin marcos, en quarenta y zinco reales: 045.

Item, una pintura de un muchacho, de vara de cayda, con marco negro, en veinte y quatro reales: 024.

Item, un biombo de ocho ojas dobles, de dos varas y quarta de cayda, en ziento y ochenta reales: 180.

Item, dos quadritos de charol encarnado, de media vara de alto, con marcos dorados, en treinta reales: 030.

Item, una pintura de vara y media de largo y más de vara de alto, que representa la torre de Babel, su marco negro, en trescientos reales: 300.

Item, otra de Nuestra Señora de la Concepción de miniatura, de terzia de alto, con marco azul, en sesenta reales: 060.”

[*Sigue la tasación de los bestidos*].

4.34) MADRID, 22.11.1738: TASACIÓN DE LOS BIENES DE JULIÁN RODRÍGUEZ¹⁹⁰

"Nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a veinte y dos días del mes de nobiembre, año de mill setezientos y treinta y ocho, ante mí el escribano y testigos, doña Francisca de Roxas y Soarzo, viuda de don Julián Rodríguez, y Cosme Capellán, procurador del número de esta villa, curador ad litem de las personas y vienes de doña Antonia, don Joseph, doña Euxenia y doña Manuela Rodríguez, sus quatro menores hijos de dicho difunto, ambos de mancomún a voz de uno y cada uno ynsolidum con renunciación de las leies de la mancomunidas [sic] y sus derechos, dijeron que por quanto se a executado ymbentario de los bienes que quedaron por muerte de dicho don Julián y están combenidos en que de un acuerdo y conformidad an de nombrar personas que los aprecien, y puniéndolo en execución, otorgan que nombran por tasadores para los dichos vienes por lo tocante a la madera de pino que se alla en benta en el corral que dicho difunto tenía para bender este género en la calle de Foncarral, a don Benito Fernández Rey, tratante en madera en dicha calle; por lo que toca a pintura, a don Francisco Zorrilla, profesor del arte de ella; por lo que toca a escultura a don Joseph Galbán, profesor en este arte; por lo que toca a cosas de madera fina y ordinaria, a Gabriel Sánchez, maestro de ebanista; por lo que toca a cobre y cocina, a Alfonso Ruiz, maestro calderero; por lo tocante a ropa blanca y vidriado de China, a doña María Alvarez Sorribas y por lo tocante a libros, a Casimiro Martínez, mercader de este género; por lo que toca a oro, diamantes y aljófar y alaxas de plata, determinaron que por mí el escribano [*aparece tachado e insertada la palabra "no"*]) se compulsen las tasas echas por los tasadores de joias y contrastes de esta villa y ponga dicha compulsa testimoniada y en forma a continuación de las tasas [*de*] dichos vienes, por las quales estarán y pasarán y no dirán contra ella aora ni en tiempo alguno, y a ello se obligaron en la forma que cada uno puede, según derecho, y lo otorgaron y firmaron siendo testigos don Fausto Manso, Manuel Atanasio Bosque y Antonio Martínez Caro, residentes en esta corte.

[*Firmado*] Doña Francisca de Roxas

Cosme Capellán

Ante mí, Manuel Balentín Bosque"¹⁹¹.

"Pinturas: En la villa de Madrid, a veinte y tres días del mes de nobiembre, año de mill setezientos y treinta y ocho, yo el escribano requerí en el nombramiento de tasadores antecedente a don Francisco Zorrilla, pintor que bibe en la calle del Amor de Dios, casas de don Pedro Recalde y las administra don Pedro Huarte, el qual le aceptó y bajo de juramento que hizo de Dios y a una cruz en forma de derecho, prometió acer la tasación para que a sido nombrado legalmente, la que hizo y executó por ante mí el escribano en la forma siguiente:

Primeramente una pintura de Nuestra Señora de la Encarnación, de dos varas y media de ancho y y [*sic*] dos varas y quarta de alto, con su marco todo dorado, en 3.000.

¹⁹⁰ A.H.P.: Protocolo 15345 (Tomás Francisco Izquierdo), 1-124.

¹⁹¹ Ibidem, 94-94v.

Dos pinturas, la una de Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna y la otra la Coronación de espinas, ambas compañeras, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, con sus marcos negros y dorados, en 2.200.

Otra pintura de la prisión de Sansón por los philisteos, de tres varas de ancho y poco menos de alto, con su marco todo dorado nuevo, en 3.000.

Seis floreros, de una vara de alto y tres cuartas de ancho, todos con sus marcos dorados, en 1.200.

Dos vodegones, que el uno tiene una liebre, vesugo y zandía y el otro un plato de longaniza y tostadas, un puchero, un pan y una jarra, ambos con marcos negros y dorados, de una vara de ancho y tres cuartas de alto, en 360.

Otra pintura de San Juan Bautista, de siete cuartas de alto y vara y tercia de ancho, con su marco todo dorado, en 250.

Dos pinturas compañeras, una de una gitana que está dando de mamar a un niño, y otra con gitano con otro gitano que lleva puesta en una vara una ratonera, de cinco cuartas de alto y una vara de ancho, con sus marcos dorados, en 2.400.

Dos pinturas, la una de una de una [sic] perspectiva con el Sueño de san Joseph, y la otra un país y en él la Uída de Exipto, de cerca de una vara de ancho y tres cuartas de alto, con marcos dorados, en 180.

Una pintura de San Antonio abad, de cinco cuartas de alto por una vara de ancho, con su marco dorado, en 900.

Otra pintura del Cristo del Perdón, de claro y obscuro, con su marco de ébano con tres cuartas de alto y media vara de ancho, en 070.

Otra de Erodías en lámina de cobre con la cabeza del Vauptista, con su marco dorado, de una tercia de alto y una cuarta de ancho, en 075.

Otra pintura de Santa Dorotea virgen y mártir, pintada en piedra ochavada, con su marco dorado y tallado, en 150.

Seis países y marinas, de dos varas y media de ancho y siete cuartas de alto, con sus marcos negros y dorados, en 12.000.

Una pintura de un crucifijo con Nuestra Señora y san Juan a los lados, de cinco cuartas de alto y una vara de ancho, con marco todo dorado, en 200.

Una pintura de San Pedro Alcántara, de dos tercias de alto y media vara de ancho, con marco de madera en blanco, en 350.

Otra ygual del marco, del mismo tamaño y marco blanco, de Ercules en la cuna, en 300.

Seis pinturas perspectivas, de vara y media de ancho y una vara de alto, con sus marcos negros y perfiles dorados, en 2.000.

Otra de San Nicolás de Vari, de dos varas de alto y cinco cuartas de ancho, con su marco en blanco, en 400.

Otra de Santa Theresa, de dos varas de alto y cinco cuartas de ancho, con marco negro, en 150.

Dos pinturas yguales, una de San Francisco y otra de San Antonio, de una vara de alto y tres cuartas de ancho, con sus marcos negros, en 180.

Dos países flamencos, el uno de ellos nebado, de dos varas de ancho y cinco cuartas de alto, con marcos dorados, en 3.000.

Seis marinas, de cinco cuartas de ancho y una vara de alto, con marco negro y perfil dorado, a setenta reales hacen 420.

Una pintura de Nuestra Señora del Traspaso, de dos tercias de alto y media vara de ancho, con marco negro, en 040.

Otra del mismo tamaño, de San Juan Bautista, con marco negro, en 060.

Una pintura de una Dolorosa, de una vara de alto y tres cuartas de ancho, marco negro, 050.

Una Berónica, de una tercia en cuadro, con marco tallado en blanco, en 070.

Cinco marquitos con vitelas y vidrios delante, a tres reales una con otra, hacen 015.

Una pintura de la Caridad romana, de vara y media de ancho y una bara de alto, marco negro, en 180.

Una de Nuestra Señora de la Soledad, de dos varas de alto y cinco quartas de ancho, sin marco, en 030.

Tres pinturas, la dos sin marcos, la una de Santo Domingo y la otra de Santa Rosa, y la otra de San Onofre, en doce reales, 012.

Cuia tasación el dicho don Francisco Zorrilla declaró aber echo bien y fielmente, a su saber y enterder, sin agrabio de partes, so cargo del juramento que fecho tiene, en que se afirmó, ratificó y lo firmó y que es de edad de cinquenta y cinco años poco más o menos, de todo lo cual doy fee.

[Firmado] Por ausencia de don Francisco Zorrilla,

Juan Bautista Simó

Ante mí, Manuel Balentín Bosque"¹⁹².

35. MADRID, 27.11.1738: TASACIÓN DE LA DOTE DE ROSOLEA RODRÍGUEZ JORDÁN¹⁹³

“Capitulaciones matrimoniales que otorgan doña Rosalea Michaela Rodríguez Jordan, viuda de don Francisco Rojo y don Julián Fernández Munilla, también viudo de doña María Francisca Foronda, recibo que dicho don Julián a favor de dicha señora de la carta de pago y capital que para él lleva:

Pinturas tasadas por don Francisco Zorrilla: primeramente una Concepción, de dos varas y media de alto, y bara y media de ancho, con marco negro y perfiles dorados, tasada por don Francisco Zorrilla en mil reales: 1.000.

Dos floreros, de vara de alto y tres quartas de ancho, con marcos dorados, el uno de Christo a la columna y otro de Nuestra Señora de el Rosario, en quinientos reales: 500.

Un retratto de el Rey, de a bara de alto y media de ancho, con marco dorado, en sesenta reales de vellón: 060.

Un retrato de el Rey Luis Primero en ttraje de el Santi Spiritus, con marco dorado, en dozientos reales: 200.

Una Santa Cathalina, de dos varas y media de alto y bara y quartta de ancho, con marco dorado, en settezientos reales: 700.

Un San Juan de Sahagun, de zinco quarttas de alto y vara de ancho, con marco dorado, en doszientos y zinquentta: 250.

Un quadro, de zinco quarttas de alto y vara de ancho, con marco dorado y representa la Prisión de San Pedro, en ttreszientos reales: 300.

Un San Francisco, de siete quarttas de alto y zinco de ancho, con marco dorado, en quattrozientos reales: 400.

Un Ecce Homo, de una terzia de alto y quartta de ancho, con su christal y marco negro, en doszientos y quarentta reales: 240.

Tres piedras finxidas unas prespectibas y país, con marcos negros, ttodas tres en nobenta rreales: 090.

¹⁹² Ibidem, 95v-98.

¹⁹³ A.H.P.: Protocolo 13856 (Francisco Pantoja), 415.

Una sobrepuertta de dos baras de largo y tres quarttas de altto, pinttada una Conzepzi3n y orla de flores, con marco negro, en ochentta rreales: 080.

Un Santisimo Christto cruzificado, pinttado en la cruz, de Dominico Greco, en settenta y cinco reales: 075.

Una imagen de Nuestra Señora del Carmen, con marco negro, en zinquenta reales: 050.

Un San Anttonio, de dos terzias de alto y media vara de ancho, en ttreintta reales. 030.

Una Santa Theresa, de vara y media de ancho, apaisada, en sesentta reales: 060.

Una imagen de Nuestra Señora con el Niño, de dos baras de altto y vara y tterzia de ancho, en ochentta rreales: 080.

Un San Juan, de dos varas y quartta de altto y vara y terzia de ancho, con marco negro, en ochentta rreales: 080.

Un país, de dos varas y media de ancho y una de largo, con marco negro, en nobentta rreales: 090.

[*Sigue la tasaci3n de la madera*]

4.36) MADRID, 4.6.1740: TASACI3N DEL CAPITAL DE F3LIX CENTENO¹⁹⁴

“F3liz Zenteno, maestro zirujano en esta Corte, viudo en primeras numpcias de Ger3nima de Murzia, digo que, habiendo fallezido la susodicha no se hizo imbentario alguno de los vienes que por su fin y muerte quedaron, no obstante haver dejado ynstitu3da por su 3nica heredera a Mar3a Antonia Zenteno, su hija y m3a; y es as3 que, habiendo contra3do segundo matrimonio con Clara Mart3nez el d3a veinte y zinco de febrero pasado de este a3o, tampoco hize capital ni ymbentario de los vienes que lleve a 3l y a poder de la referida Clara Mart3nez mi muger, y para que en todo tiempo ha3a la quenta y raz3n que se requiere y sepa qu3 vienes y caudal son los que he tra3do a este segundo matrimonio, y que se tengan por m3os propios y de dicha mi hija, mediante que de los que trajo a mi poder la expresada Clara Mart3nez mi muger la otorgu3 carta de pago, rezivo de dote y obligaci3n a su favor, en esta atenci3n,

A V.md. suplico se sirva mandar que por ante escribano y en forma y con zitaci3n de la dicha Clara Mart3nez, mi muger, se haga ymbentario y capital de los vienes que e llevado a dicho matrimonio, d3ndoles su precio y valor correspondiente a cada cosa, y as3 echo se me d3 un traslado de todo para mi resguardo, interponiendo V.md. para su maior validaci3n y firmeza su autoridad y judicial decreto en forma que es justicia que pido, etc.

[*Firmado*] F3liz Centeno¹⁹⁵.

“En la villa de Madrid, a ocho de abril a3o de mil setezientos y quarenta, yo el escribano hize notorio el auto de arriva a don Pheliz Zenteno, maestro zirujano en esta Corte, en su persona, quien enterado de su contenido dijo que cumpliendo con su thenor, desde luego nombra por tasadores para la tasaci3n de los vienes y alajas que expresa, por lo tocante a alajas de plata, a Manuel Castilla, maestro platero; para vestidos y ropa de lana y seda, a Manuel Monterrey, maestro sastre; para pinturas, a Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura; para todo g3nero de madera, a Vizente Villarejo, maestro ebanista; para ropa blanca y otras menudenizas, a Mar3a Garc3a, de exercicio costurera;

¹⁹⁴ A.H.P.: Protocolo 15213 (Andr3s Su3rez), 9-16v.

¹⁹⁵ Ibidem, 9.

para trastos de cozina, cobre y otros metales, a Alphonso Gallego, maestro latonero; para erramientas y libros de zirujía, a Bartolomé de la Muela, maestro zirujano y sangrador; esto respondió, y lo firmó de que doi fee,

[Firmado] Félix Centeno.

Lucas Sáenz Navarro¹⁹⁶.

“En la villa de Madrid, a quatro días del mes de junio, año de mill de setezientos y quarenta, estando en las casas y quarto de la havitación y morada de don Félix Zenteno y doña Clara Martínez, su muger, en presencia y con asistencia de los susodichos, y de Juan Martínez su padre, y por ante mí el escribano en virtud de lo mandado por el auto antezedente y en consecuencia del nombramiento de tasadores que han echo, comparezieron Francisco Zorrilla, profesor del arte de la pintura; Manuel Monterrey, maestro sastre; Vizente Villarejo, maestro ebanista; Alphonso Gallego, maestro latonero; Bartholomé de la Muela, maestro zirujano; María García, de ejerzizio costurera y Manuel Castilla, platero de profesión, vezinos de esta dicha villa a quienes hize notorio dicho nombramiento en sus personas, y haviéndole azeptado en todo y por todo, en su virtud reziví juramento de los susodichos y de cada uno de por sí, el que hizieron por Dios nuestro señor y a una señal de cruz en forma de derecho como se requiere, vajo del qual prometieron usar y hazer bien y fielmente sus oficios para que han sido nombrados, y haviéndoles puesto de manifiesto el referido don Félix Zenteno los vienes y alajas de que adelante se hará mención, bistos y reconocidos por dichos tasadores, se pasa a hazer el ymbentario y capital de ellos, los quales tasan y aprezian en la forma siguiente:

Pinturas: Primeramente una pintura de San Juan, de vara y media de alto y una de ancho, con su marco negro de pino, la qual tasa el dicho Francisco Zorrilla en nobenta reales de vellón: 090.

Un Nazimientto apaisado, de vara y media de ancho y una de alto, con su marco negro de pino, en ciento y zinquenta reales: 150.

Otra pintura de San Pedro, de tres quartas de alto y media vara de ancho, con su marco negro embutido, en ciento y zinquenta reales: 150.

Otra pintura de Santa Cathalina, del mismo tamaño y marco negro, en treinta reales: 030.

Otra pintura de San Blas de talla, de medio relieve, de tres quartas de alto, con su marco jaspeado, en ciento y treinta reales: 130.

Un Nazimientto de zera, con su escaparate y corredor de seis vidrios medio christales y su mesa que le sirve de pie, en duzientos reales todo: 200.

Una urna de pino dada de negro, de media vara de alto y una tercia de ancho, con su vidrio de christal, y una Conzepzióñ de zera dentro y su repisa de yeso, en ziento y veinte reales: 120.

Otra urna de pino, del mismo tamaño, con su christal y repisa, y un San Francisco Xabier dentro de zera, en ciento y veinte reales todo: 120.

Doze marcos de pino dados de negro y molduras encarnadas con varias estampas de papel, en ochenta y quatro reales todos: 084.

Veinte y quatro marquitos de talla dorados y dos de color de coral, con varias vitelas, en ciento y quarenta y quatro reales todos: 144.

Una pintura de San Sevastián, se siete quartas de alto y zinco de ancho, con su marco de pino dado de negro, en sesenta reales: 060.

¹⁹⁶ Ibidem, 9v-10.

Otra pintura de un Santísimo Cristo y san Francisco abrazado, de zinco quartas de alto y una vara de ancho, sin marco, en doze reales: 012.

Una estampa de papel, de la Escala de Jacob, con su marco de talla dorado, en doze reales: 012.

Otra estampa de papel, de la Santa Familia, con su vidrio ordinario y marco dorado, en diez y ocho reales: 018.

Veinte y quatro pañes de Alemania, dados de varniz, a dos reales cada uno importan quarenta y ocho: 048.

Dos vitelas con sus marcos encarnados y sobre cañas negras y vidrios hordinarios por delante, en diez y seis reales ambos: 016.

Una pintura de la Santa Verónica, de media vara de alto y una tercia de ancho, con marco negro, en doze reales: 012.

Una pintura de Santa Theresa, de dos varas de alto y zinco quartas de ancho, con marco de pino negro, en treinta reales: 030.

Dos Niños de yeso, dados de encarnación, de tres quartas de alto, con sus repisas de lo mismo dadas de encarnado, en veinte reales ambos: 020.

Dos santos Christos de metal, en diez y seis reales: 016.

Dos cornucopias de talla doradas, de media vara de alto cada una, con sus lunas de christal, en quarenta reales ambas: 040.

Una pila de talla dorada, en quinze reales: 015.

Un biombo de ocho ojas, de a media vara de ancho y dos quartas de alto, a diez reales cada oja, importa ochenta reales: 080.

Un espejo de tienda, con su marco dado de verde y encarnado, de tres quartas de alto y media vara de ancho, en quinze reales: 015¹⁹⁷.

[*Sigue la tasación del resto de los bienes*]

Y en la forma que aquí ba expresado, se acavó y fenezió este ymbentario y capital, y los vienes que comprehende (según sus tasas) suman y montan diez mill y setenta y tres reales y medio de vellón, la qual tasación declaran los dichos tasadores cada uno por lo que a sí toca haver echo bien y fielmente, a su saver y entender, sin agravio de partes, vajo de su juramento en que se affirmaron y ratificaron y dijeron ser de hedad todos maiores de treinta años, poco más o menos, y los nominados don Félix Zenteno y doña Clara Martínez declararon asímismo que los dichos vienes, alajas y demás que ba mencionado son los mismos que ha traído el susodicho al matrimonio con la nominada doña Clara, quien los confiesa por ziertos y verdaderos, y como tales y propios del dicho su marido quiere y consiente se le hagan buenos y reintegren enteramente siempre que el matrimonio se disuelva por qualquiere de los casos prevenidos por derecho, sin que en ningún tiempo por la susodicha ni sus herederos se le pueda poner embarazo ni contradición alguna sobre que no han de ser oídos ni admitidos en juicio ni fuera de él; y así lo dijeron, otorgaron y firmaron ambos junto con los que supieron de dichos tasadores, siendo testigos don José de Urialto, Pedro Fernández y José Mota, residentes en esta Corte, y a los otorgantes yo el escribano doy fee conozco, y dicho Juan Martínez, padre de dicha doña Clara Martínez lo firmó por lo tocante a él aberse allado presente a lo contenido en este capital, el que se ejecutó con su asistencia según yo, el infraescrito escribano, doy fee. Entre renglones, y de Juan Martínez, su padre; valga.

[*Firmado*] Félix Centeno

Clara Martínez

Manuel Monterrei

Francisco Zorrilla

¹⁹⁷ Ibidem, 10-11v.

Bartolomé de la Muela
Juan Martínez
Manuel Antonio de Castilla
Ante mí, Andrés Suárez¹⁹⁸.

4.37) MADRID, 19.1.1741: TASACIÓN DE LOS BIENES DE GREGORIO CALVO¹⁹⁹

“Don Joseph Coronado, como marido de doña Vizenta Calbo, y don Miguel de Ajís, como marido asimismo de doña Ignazia Calbo, hijas lexítimas de don Gregorio Calbo y de doña María Theresa Criado, en la mejor forma que haya lugar en derecho, ante Vm. parezmos y dezimos que, en primero de diziembre de el año próximo pasado, el referido don Gregorio, biudo en segundas nunzias de la dicha doña María Theresa, otorgó poder para testar a favor del licenciado don Juan Rubio, abogado de los Reales Consejos, ante Santiago Antonio López Vasallo, escribano de su Majestad, instituyendo por sus únicas herederas a las referidas doña Ignazia y doña Vizenta, vajo cuja disposición fallezió en diez del corriente y dio tierra a su cuerpo en la yglesia parrochial de San Andrés de esta corte, y en atención de ser mui cortos los vienes que ha dejado, y algunas deudas;

A Vm. pedimos y suplicamos que, azeptando la herenzia con venefizio de ymbentario, se sirba demandar que por ante qualquier escribano de su Majestad, se haga imbentario, tasación y almoneda y, a su tiempo, quantas y partiziones de los vienes que hubieren quedado por muerte del dicho don Gregorio Calbo, con zitación de los ynteressados, que así es justizia, etc.,

[Firmado] Miguel de Axís.
Joseph Coronado”.

“Zitación para nombramiento de tasadores: En la villa de Madrid, a diez y ocho días del mes de henero, año de mill setezientos y quarenta y uno, yo el escribano zitté con el auto que da prinzipio a éstos, a don Miguel de Ajís, marido y conjunta persona de doña Ignazia Calbo, y a don Joseph Coronado, conjunto de doña Bizenta Calbo, su mujer, hijas y herederas de don Gregorio Calbo, y a don Juan Rubio, su testamentario, para efecto de que nombren tasadores para la tasación de los vienes que dejó y quedaron por su fin y muerte, los quales, haviéndolo oydo y entendido, dijeron que nombraban y nombraron por lo tocante a la tasación de las pinturas a don Francisco Zorrilla, profesor en la pinturas; por lo que mira a bestidos, a Joseph Urosa, maestro sastre; por lo tocante a madera, a Joseph Hernández, maestro ebanista; por lo que mira a ropa blanca, a Josepha Ramos, costurera y por lo que toca a cobre, a Félix Vergara, maestro calderero; a los quales se les notifique lo azepten y juren, los quales hubieron por bien nombrados a dichos tasadores, seg’n y como los susodichos an echo dicho nombramiento, esto respondieron y lo firmaron, de todo lo qual yo el escribano doy fee.

[Firmado] Theodoro Nicolás de Velasco.

Notificación y azeptación y juramento de tasadores: en la dicha villa de Madrid, en dicho día, mes y año, yo el escribano notifiqué e yze saver el nombramiento de arriba de tasadores, a don Francisco Zorrilla, profesor en la pintura; a Joseph Urosa, maestro sastre; a Joseph Hernández, maestro ebanista; a Josepha Ramos, costurera por lo que

¹⁹⁸ Ibidem, 16-16v.

¹⁹⁹ A.H.P.: Protocolo 14832 (Teodoro Nicolás Velasco), s/f.

mira a ropa blancas y a Félix Vergara, maestro calderero; todos vezinos de esta dicha villa, los quales, haviéndolo oído y entendido, dijeron azeptaban y azeptaron el dicho nombramiento echo en los susodichos, y juraron a Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, hazer bien y fielmente la dicha tasación, cada uno por lo que le toca, sin hazer agravio a ninguna de las partes; esto respondieron y lo firmó el que supo, de todo lo qual doy fee.

[Firmado] Theodoro Nicolás de Velasco.

Tasación: en la villa de Madrid, a diez y nueve días del mes de henero, año de mill setezientos y quarenta y uno, en virtud del dicho auto que da prinzipio a éstos y para la tasación de los vienes que quedaron por fin y muerte de don Gregorio Calbo y el nombramiento echo por los dichos don Miguel de Ajís y don Joseph Coronado, maridos y conjuntas personas de las dichas doña Ignazia y doña Bizenta Calbo, sus hijas y herederas, y el dicho don Juan Rubio, como tal testamentario y apoderado del dicho difunto; y para la referida tasación, pusieron de manifiesto los dichos vienes que se allaron y ymbentariaron en el quarto y bibienda donde bibió y murió el referido don Gregorio Calbo, en bista de lo referido y del dicho nombramiento de tasadores por lo que mira a madera, al dicho Joseph Hernández; para la pintura a don Francisco Zorrilla; por lo tocante a bestidos, a Joseph Urosa, maestro sastre y por lo perteneziente a ropa blanca, a Josepha Ramos, costurera, y para cobre, a Félix Vergara, maestro calderero, quienes azeptaron la dicha tasación, el hazerla bien y fielmente, sin hazer agravio a ninguna de las partes, y los dichos don Miguel de Ajís, don Joseph Coronado, como conjuntos de las dichas doña Ignazia y doña Bizenta Calbo, y el dicho don Juan Rubio como tal testamentario del dicho don Gregorio Calbo, presentaron ante mí el escribano al dicho Joseph Hernández, maestro ebanista ... *[sigue la tasación de la madera]*".

"En la dicha villa de Madrid, dicho día, mes y año, para la dicha tasación y su prosecución de los vienes que quedaron por fin y muerte del dicho don Gregorio Calbo, estando en su quarto y vivienda donde vibió y murió, los dichos don Miguel de Ajís y don Joseph Coronado, como maridos y conjunta persona de las dicha doña Ignazia y doña Bizenta Calbo, hijas y herederas del susodicho, y don Juan Rubio como tal testamentario del expresado don Gregorio Calbo, y de mí el presente escribano, presentaron ante mí a don Francisco Zorrilla, profesor por lo que mira a pintura, de el qual rezeví juramento a Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho, y haviéndole echo como se rrequiere, prometió de hazer bien y fielmente, as su saber y entende, la tasación de las pinturas que abajo hirán nominadas, sin hazer agravio a ninguna de las partes, la qual hizo en la forma y manera siguiente:

Pinturas: primeramente, tasó y valuó una pintura de Nuestra Señora de Belén, de tres quartas de altto y media bara de ancho, con marco tallado, en duzientos reales: 200.

Más otra pintura de San Pedro, de bara de alto y tres quartas de ancho, con marco negro, molduras y perfiles dorados, en trezientos y sesenta reales: 360.

Más otra pintura de los Desposorios de santa Cathalina con un Niño Jesús, de quarta y media de alto y media bara de ancho, con su marco negro, en quinientos reales: 500.

Más otra pintura de Nuestra Señora de Velén, pintada en oja de lata, con marco negro, tasada en ocho reales: 008.

Más otra pintura, en lámina de cobre, de la Anunziación de Nuestra Señora, de una quarta de alto y poco menos de ancho, con su marco negro, en treynta reales: 030.

Más una pintura pintada en bidrio azogado, el Martirio de santa Cathalina, de una quarta, con marco ochabado de ébano, en veynte y quatro reales: 024.

Más otra pintura pintada en piedra de alabastro, de medio relieve, con marco de zedro, en quinze reales: 015.

Más catorze quadritos pequeñitos, de diferentes tamaños, con distintas vitelas y estampas, en treynta y tres reales: 033.

Más dos San Antonios de zera, con urnas de cartón, en ocho reales: 008.

Más un paýs con marco negro, de bara de alto y zinco quartas de ancho, en siete reales: 007.

Todos los quales dichos vienes aquí expresados y valuados por el dicho don Francisco Zorrilla, profesor en dicha pintura, sin hazer agrabio a ninguna de las partes, en presenzia y con asistencia de los dichos don Miguel de Ajís, del dicho don Joseph Coronado y del dicho don Juan Rubio, los quales bolbieron a quedar en poder del enunziado don Miguel de Ajís, y lo fimó el dicho tasador juntamente con los arriba referidos, de todo lo qual yo el escribano doy fee.

[Firmado] Miguel de Axís

Joseph Coronado

Licenciado Rubio

Ante mí, Theodoro Nicolás de Velasco”.

38. HARO, 8.1.1744: TASACIÓN DE LOS BIENES DE JUAN FRANCISCO DE OLLAURI Y UNDA²⁰⁰

"En la villa de Haro, a ocho días del mes de henero de mil settecientos y quarentta y quatro años, nosotros don Joseph Antonio López Ollauri y yo Francisco Martínez Hontiberos, presente escribano, contadores y partidores nombrados ante la justicia hordinaria desta villa para la cuenta, partición y división de los vienes y caudal libre que quedó por fin y muertte de don Juan Franzisco de Ollauri y Unda por doña Dorothea Manuela de Unda y San Vicente, viuda por muertte del suso dicho, por sí y en representtazion de doña Antonia de Ollauri, religiosa en las canónigas seglares de San Agustín de Pamplona, y por don Phélix Ramón de Ollauri y Unda, hijo primojénitto de los susodichos, y por don Gregorio de Herraztti Urbina y Salazar, vecino desta villa y poderista de doña Dorothea Vicentta de Ollauri y Unda, viuda de don Baltasar de Vera Tasis y Molinet, cavallerizo que fue del rey nuestro señor y señor de la villa del Encín, y como curador ad littem de doña Micaela de Ollauri y Unda, ambas hijas de los harriba expresados, que son los yntteresados en dicha herencia, en cuio supuesto y mediante que por ttodos ellos yo el dicho don Joseph Anttonio López Ollauri e sido nombrado por ttasador de los vienes y efectos de dicho caudal, para que por mí o valiéndome de personas ynttelijentes y de mi sattsfacció haga la thasación de todos los vienes, teniendo presente el ymbenttario que de ellos se hizo por muerte del referido don Juan Franzisco de Ollauri, y habiendo precedido valerme por lo respectivo a alajas de oro, plata y pedrería a don Juan Muñoz, thasador xeneral de las joias de cámara de la reina nuestra señora, y para la thasación de la casa de Juan Baptista de Arbaiza, maestro de obras reales y para las pintturas y efigies de don Franzisco de Zorrilla, pinttor y thasador xeneral por título de (su majestad) y para la de los libros de don Pedro Pablo de Oribe, colegial maior de Santa Cruz de Valladolid y de don Joseph de Salas, vecino de esta villa y para la de alajas vordadas a don Thomás Duque, residente en esta villa, y para la ropa blanca de Ursola Martínez de Miñano, muger de Juan de Echarri y de Eugenia de

²⁰⁰ A.H.P.Lo: J/996-7.

Legaria, costurera, y para lo correspondiente a vestidos de Francisco de Azpeitia, sastre de la ciudad de Vittoria, y por lo correspondiente a carpintería de Juan de la Torre, y en lo restante de vienes muebles y raíces por mí y con consulta de personas ynteligentes, pasamos yo el referido don Joseph Antonio López Ollauri a hacer la expresada thasación, y ambos como ttales conttadores y partidores a hacer cuerpo y monttón de ttodos los vienes de dicho ymbentario y de los que después que se concluió an llegado a notticia de la referida doña Dorothea Manuela de Unda y San Vicente corresponden a dicho caudal en la forma siguiente²⁰¹:

1. Quadros, lo primero se ponen por cuerpo y montón seis quadros apaisados del Divino Pastor con marcos negros, de dos varas de largo cada uno y varia y media de ancho, que se tasan en trescientos reales: 300 (a la madre)²⁰².

2. Ydem, y otros dos quadros menores de la misma istoria, con marcos negros, en cinquenta reales: 50 (a la madre).

3. Ydem, y otros dos quadros de las sobre puertas del quarto vajo de la casa que habitó el difunto, de dos varas de largo y una de ancho, thasados en cinquenta y seis reales: 56 (a la madre).

4. Ydem, y otro del Niño Jesús, de vara en quadro, en diez reales: 10 (a la madre).

158. Estampas, y diez estampas de papel con marcos estrechos, en veinte reales: 20 (a la madre).

159. Estampa, y otra estampa vordada de Jesús, María y José, con marco negro, de una tercia de largo, en ocho reales: 8 (a la madre).

160. Ydem, y una estampa del orden de San Francisco, forrada en lienzo con su media caña y colgante, en treinta y seis reales: 36 (a la madre).

173. Quadros, y dos países de montería con marcos negros, de dos varas de largo y vara y quartta de alto, en doscientos reales: 200 (a la madre).

174. Concepción, y una imagen de la Concepción de ttres quarttas en quadro, también con marco negro en cinquenta reales: 50 (a la madre).

175. Mapas, y cinco mapas de papel sin marcos, en quarenta reales: 40 (a la madre).

180. Armas, y unas harmas de la familia de los Ollauris, con su vastidor y sin marcos, en zinquenta reales: 050 (a don Félix).

181. Pinturas, y seis pintturas de diferentes fieras y animales, cada uno de media vara en quadro, sin marcos, en doce reales: 12 (a la madre).

186. Retrattos, y ocho retrattos de diferentes hascendientes y consanguíneos, militares de diferentes órdenes, con sus marcos dorados, los tres de ellos de tamaño de tres varas y media en quadro y los cinco restantes a dos y media en quadro, éstos en dos mil reales y los tres retratos mayores en trezientos ducados que hacen zinco mil y trezientos: 5.300 (a don Félix).

187. Retrato, y un retratto del rey nuestro señor don Phelipe Quintto, con su marco negro, de vara y quarta en quadro, en quinientos reales: 500 (a doña Micaela).

188. Pinturas, y dos pintturas apaisadas con sus marcos dorados, de vara y media de largo y una de alto, en doszientos reales: 200 (a doña Micaela).

189. Ydem, y dos pintturas de lienzo de fábulas, marcos negros con su filette dorado, hambas de vara y quartta en quadro, en quattro mil y trescientos reales: 4.300 (a la madre).

²⁰¹ Parece que el inventario-tasación se fue haciendo por habitaciones, por lo que las pinturas aparecen mezcladas con objetos diversos (muebles, trajes, libros, etc.). Únicamente hemos transcrito los que consideramos que pudieron ser tasados por Zorrilla.

²⁰² Al margen, aparece anotada la persona a quien correspondieron los bienes en la partición, dato que reflejamos entre paréntesis.

195. Quadros, y una pintura de San Agustín, con marco negro, perfiles y targettas doradas, de dos varas en quadro, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
196. Ydem, y otro quadro de la misma medida y estatura del marco y perfiles dorados, con la pintura de San Phelipe Neri, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
197. Ydem, y otro quadro de la misma medida y manera, de San Franzisco Jabier, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
198. Ydem, y otro quadro de la misma simettería, con la pintura de santa Dorothea, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
199. Ydem, y otro del mismo modo y tamaño, de la Impresión de llagas de san Franzisco de Asís, en seiscientos reales: 600 (a doña Micaela).
200. Ydem, y otro de la misma medida y simetría, de San Juan Bautista, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
201. Ydem, y tres quadros apaísados, pinturas de hedificios, con marcos dorados, de vara y media de hanchos y vara de altos, en trescientos reales: 300 (a la madre).
202. Ydem, y otro quadro de vara y quartta con marco jazpiado, targetta y perfiles dorados, pintura del Ángel de la Guarda, en quatrocientos reales: 400 (a doña Micaela).
203. Ydem, y otro quadro de media vara, marco dorado y pintura de la Hadoración de los Reies, en: 70 (a doña Micaela).
205. Láminas, y quatro láminas embrocaladas, marcos negros y filettes dorados que contienen el Nacimiento, Circuncisión, Hadoración de los Reies y Visittación de santa Ysavel, en mill y quinientos reales: 1.500 (a doña Michaela).
206. Estampa, y una estampa de Nuestra Señora de la Vega, de media vara en quadro con marco dorado, en: 24 (a doña Micaela).
230. Quadro, y un quadro del Baptismo de san Juan, con marco negro de dos varas de largo y vara y media de hanchos, en doscientos reales: 200 (a la madre).
231. Ydem, y otros seis hapaisados, también con marcos negros, cada uno de la medida de dos varas de largo y una de alto y en todos ellos pintada la vida de San Franzisco Xabier, en mil y ochenta reales: 1.080 (a la madre).
237. Quadro, y un quadro de vara con la pintura del Santo Christo de Burgos, con marco negro, en settenta y cinco reales: 75 (a la madre).
238. Ydem, y otro de la misma medida y marco y con la Caveza de san Anastasio, en veinte reales: 20 (a la madre).
239. Ydem, y otro quadro de dos varas de largo y vara y media de hanchos, con marco negro, pintura de San Gerónimo doctor, en veinte reales: 20 (a la abuela).
240. Ydem, y otro quadro también con marco negro, el Triunfo de Jerusalén, de dos varas de largo y una y media de ancho, en settecientos reales: 700 (a la abuela).
252. Quadro, y un quadro de Nuestra Señora de Valbanera, con su marco dorado, de dos varas y media de largo y vara y media de hanchos, en quatrocientos reales: 400 (a la madre).
253. Relicario, y un relicario que se contiene en varios quadros de diferentes reliquias, todo de vara en quadro y marco negro, en settenta reales: 70 (a la madre).
255. Esttanpas, y dos esttampas de ttercia en quadro y marcos negros, y las pinturas de San Ramón Nonatto y San Phelices, en ciento y veinte reales: 120 (a doña Micaela).
256. Quadro, y un quadro con la pintura de la esposa, de media vara en quadro, dorado, en sesenta reales: 60 (a la madre).
- 256²⁰³. Esttampas, y quatro estampas de quartta en quadro, con marcos negros, en veinte y quatro reales: 24 (a la madre).

²⁰³ El número de inventario está duplicado.

285. Quadro, y un quadro de San Juan Baptista, de media vara sin marco, en doze reales: 12 (a la madre).
349. Quadros, y doce quadros de la casa de Austria con sus marcos negros y dos de ellos de mucho cuerpo, en setezientos y veinte reales: 720 (a la madre).
350. Retratto, y un retratto de Luis primero, en seiscientos reales: 600 (a la madre).
352. Quadros, y dos quadros hapaisados con marcos negros, de dos varas de largo y una de alto, en cinquenta y seis reales: 56 (a la madre).
355. Quadros, y quatro quadros de cuerpo enttero, con marcos negros, de la casa de Austria, en doscientos y quarenta reales: 240 (a la madre).
356. Ydem, y un quadro de marco negro, de dos varas y en él pintura de Juicio, en ciento y veinte reales: 120 (a la madre).
357. Ydem, y otro quadro de San Phelipe Neri, marco negro y filette dorado, en doscientos reales: 200 (a la madre).
358. Ydem, y dos de vara en quadro, marcos dorados y negros del Paso de la caña y la Soledad, en doscientos y quarenta reales: 240 (a la madre).
359. Retratto, y un retratto de media vara, en quatro reales: 4 (a la madre).
363. Mapa, y un mapa de Madrid con marco negro, en sesenta reales: 60 (a don Félix).
367. Tiempos, y quatro tiempos con marco negro, de dos varas en quadro cada uno, en quatrocientos reales: 400 (a don Félix).
368. Países, y quatro países con sus marcos negros, de vara y media en quadro, en doscientos reales: 200 (a don Félix).
369. Retratto, y el retratto del señor cardenal Mendoza, con marco negro, en settenta y cinco reales: 75 (a don Félix).
370. Pintura, y una pintura pequeña en bastidor, de una ttercia de alto y una quarta de ancho, en 20 (a don Félix).
377. Quadros, y quatro quadros con marcos negros, de dos varas de largo, de la vattalla de Bellesgrado: 1.200 (a don Félix).
378. Ydem, y otro sin marco de dos varas de largo y una de alto, pintura de la Europa, en ciento y cinquenta reales: 150 (a don Félix).
379. Pinturas, y dos pinturas de fábula del dios Vaco y una diosa, marcos negros, de vara en quadro, en trescientos reales: 300 (a don Félix).
380. Países, y doce países de Olanda, marcos jaspeados y filettes dorados, en quatrocientos y ochenta reales: 480 (a doña Michaela).
381. Quadro, y un quadro de Arca del ttriunfo de la cruz, con su marco sin dorar, en ochocientos reales: 800 (a don Félix).
382. Globos, y dos globos con sus pies y fundas de lienzo pinttado, con sus mesas platteadas y jaspeadas, en settecientos y veintte reales: 720 (a doña Michaela).
389. Meses, y los doce meses del año, de dos varas en quadro con marcos negros, en nobecientos y sesenta reales: 960 (a don Félix).
390. Países, y quatro países de anacorettas con marcos negros, de vara y media en quadro, en quatrocientos y ochenta reales: 480 (a la madre).
391. Pinturas, y quatro pinturas de edificios, con marcos dorados de dos varas de largo y una de alto, en quatrocientos reales: 400 (a la madre).
394. Países, y ttres países de dos varas de largo y una de hancha, el uno nebado en ttrescientos y sesenta reales: 360 (a la madre).
395. Lámina, y una lámina de la Madre de Dios, de media vara en quadro con marco embuttido, en ciento y cinquenta reales: 150 (a la madre).
396. Pinturas, y dos pinturas de hedificios, apaisadas, con marcos dorados de vara y media de largo y una de ancho, en doscientos reales: 200 (a la madre).
398. Pinturas, y una pintura de la Renuncia de san Franzisco de Asís, marco negro y filettes dorados, de vara en quadro, en doscientos reales: 200 (a la madre).

400²⁰⁴. Ydem, y otro de la misma medida, marco negro y filettes dorados, la Cabeza de san Anastasio, en noventa reales: 90 (a la madre).

401. Láminas, y dos láminas ochabadas pequeñas, marco negro y filettes de Nuestra Señora del Salvador, en ciento y ochenta reales: 180 (a la madre).

402. Pinttura, y una pinttura de la Fee, marco negro, de vara en quadro, en doscientos reales: 200 (a la madre).

403. Nuestra Señora, y una Nuestra Señora de alavastro, con marco de talla dorado, en ciento y cinquenta reales: 150 (a la madre).

404. Ydem, y otro también con marco dorado y de talla la pinttura de la Concepción en tabla, en cien reales: 100 (a la madre).

406. País, y un país de San Agustín, de dos varas de largo y vara y media de alto, en sesenta reales: 60 (a la madre).

407. Pinttura, y una pinttura de Nuestra Señora de los Afligidos, con marco dorado, de dos varas en quadro, en zinquenta reales: 50 (a la madre).

418. Estampas, y cinco estampas de papel, con sus guarniciones ô marcos dorados de negro, en cattorce reales: 14 (a la madre).

420. Quadro, y un quadro de Nuestra Señora de Belén, como de cinco quarttas de alto y tres de ancho, con su guarnición de pelo negro y tembladillo blanco, en doze reales: 12 (a la madre).

429. Viombo, y un viombo de seis ojas, pinttado por una cara de pájaros y árboles y por la otra de flores coloradas y hazules, en sesenta y seis reales: 66 (a la madre).

437. Quadros, y dos quadros apaisados de vara y media de largo y cinco quarttas de alto, con marcos negros, en trescientos reales: 300²⁰⁵.

438. Ydem, y otro quadro de una vara de alto y cinco quarttas de largo, con su marco negro y la pinttura de San Antonio, en diez y ocho reales: 18 (a doña Michaela).

449. Quadros, y dos quadros, uno hapaisado, de vara y media de largo y una de alto, de los de la Asumpción de Nuestra Señora, de marco negro, en diez y ocho reales: 18 (a la madre).

450. Ydem, y otro quadro, de una vara de alto y media de ancho, de San Miguel arcángel, con marco negro y embuttidos, en quarentta y quatro reales: 44 (a don Félix).

451. Ydem, y doce quadros de media vara de alto y poco más de ancho, sin marcos, de las Sevilas, en noventa y seis reales: 96 (a la madre).

452. Floreros, y doce floreros del mismo tamaño, también sin marcos viejos, en noventa y seis reales: 96 (a la madre).

464. Quadros, y dos quadros, uno de vara y media de largo y cinco quartas de alto hapaisado con marco negro, y otro de tres quartas de alto y media vara de ancho, con su marco dorado, y sólo negro y dorado otro marco, todo en 274 (a la madre).

506. Quadros, y dos quadros apaisados de vara y media en quadro poco más ô menos, con sus marcos negros y la pinttura del Sacrificio de Abran y el sittio real del Retiro, en ochenta reales: 80 (a la madre).

507. Frutteros, y seis frutteros de media vara en quadro poco más o menos, sin marco ninguno de ello, en treintta y seis reales: 36 (a don Félix).

510. Frutteros, y diez frutteros de media vara en quadro poco más o menos, en sesenta reales: 60 (a la madre).

515. Quadros, y siete quadros apaisados de diferentes ynstorias fabulosas, con marcos negros y quatro de ellos con filettes dorados en settecientos y cinquenta reales: 750 (a doña Micaela).

²⁰⁴ El número 399 se ha omitido en el inventario.

²⁰⁵ No está claro el destinatario de esta partida.

516. Frutteros, y dos frutteros sin marco, de media vara en quadro poco más ô menos, en doce reales: 12 (a la madre).

523. Países, y doce países de dos varas de largo y varia y media de alto poco más ô menos, con sus marcos negros y otro país menor encima de la venttana y otro con la pintura del dios Vaco encima de la ventana, con sus marcos negros en quattrocientos y ochenta reales: 480 (a la madre).

529. Frutteros, y nueve frutteros sin marcos de media vara en quadro poco más ô menos, en diez y ocho reales: 18 (a la madre).

718. Quadro, un quadro dorado y la pintura de María Santtísima y otros santos, de vara de alto y media de ancho, con media caña y colgante dorado,

V) DOCUMENTACIÓN DE ALLEGADOS

- 1) 10.7.1713-febrero 1714: Feliciano Cojeces de Velasco
- 2) 29.3.1728: fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, obispo de Jaca
- 3) 7.10.1730: fray José Yáñez Barnuevo, obispo de Osma
- 4) 22.6.1732: Manuel Pérez Puche

5.1) JULIO 1710-FEBRERO 1714: TRASLADO DE FELICIANO COJECES DE VELASCO A ALDEAMAYOR DE SAN MARTIN (VALLADOLID)²⁰⁶

"Oxo â este testimonio. Año de 1711 en Aldeamayor y enero 12.

Yo, Feliciano Cojeces de Velasco, escribano del rey nuestro señor, vecino que e sido de la villa y corte de Madrid y mi asistencia fue en los oficios de procurador, y oy me allo en este lugar de Aldeamayor, xurisdicción de la villa de Portillo, diózesis de la ciudad de Valladolid, donde soy natural, doy fee y verdadero testimonio a los señores que con el tiempo el presente vieren, como salí de la corte villa de Madrid a fines del mes de julio del ano antezedente de mil setecientos y diez, y bine con mi familia a este dicho lugar a causa de que la corte se lewantava y venía a dicha ciudad de Valladolid, como luego subcedió ynmediatamente por las guerras que abía como era notorio, y se alló S.M. en dicha ciudad de Valladolid con los demás señores y ministros y otras personas que le siguieron, y yo me bine por la misma razón y estar este dicho mi lugar de Aldeamayor tres leguas de Valladolid, por lo qual no se otorgaron en Madrid ante mí el escribano más escripturas que asta el día diez y nueve de julio de dicho año de diez, que fue un poder para cobrar de don Miguel Laynez, que es la foxa antes desta. Y si se otorgasen algunas escripturas en esta mi tierra, seguirán después de este testimonio, y respecto de que se dice en este lugar donde me allo que la corte a buelto a Madrid, si yo bolbiese a ella con el tiempo, estando las cosas sentadas, pondré al pie de este testimonio por fee y diligencia el día que yo me fuese a Madrid, asistir a los oficios de procurador, especialmente en el de Bernardo Castro y Isidro de la Fuente, como de antes; y lo pongo con esta claridad para que siempre conste a los venideros, y lo signé y firmé en este dicho lugar de Aldeamayor, xurisdicción de la villa de Portillo, a doce de henero de mill setezientos y onze, y ba de mi mano y letra, doy fee de todo.

²⁰⁶ A.H.P.: Protocolo 14596 (Feliciano Cojeces de Velasco), 444-444v.

En testimonio de verdad,
[Firmado] Feliciano Coxezes de Velasco.
Sigue a la buelta.

Doy fee que e llegado a esta corte, a vibir en ella, en cinco de octubre de mill setezientos y treze, como de antes, y en virtud de lo que contiene el testimonio antecedente, pongo esta nota aquí y la firmo,
[Firmado] Feliciano Coxezes de Velasco.

Doy fee que a fin de dicho mes de octubre me bolbí a mi tierra asta conbalecer de una enfermedad que Dios me dió; bolbí en primeros de febrero de mil setezientos y catorze, y lo firmé,
[Firmado] Feliciano Coxezes de Velasco".

5.2) MADRID, 29.3.1728: OBLIGACION DEL OBISPO DE JACA A FAVOR DEL MONASTERIO DE SAN JULIAN DE SAMOS²⁰⁷

"En la villa de Madrid, a veinte y nueve días del mes de marzo, año de mill settezientos y veinte y ocho, ante mí el escribano del número y testigos, el Ilmo. señor don fray Anttonio Sarmiento Sotomaior, del horden de nuestro padre san Benito, electto obispo de la ziadad de Jaca en el reyno de Aragón, del Consejo de su Majestad, residente en esta corte, dijo que con motivo de hallarse próximo a la consagración de su púrpura, y para efecto de dar cumplimiento a lo probenido por el párrafo octtavo del capítulo dízimo quartto de las constituciones de su sagrada relijón, en virtud de despacho comisión del Ilmo. señor don Alejandro Aldobrandini, arzobispo de Rhodas, numpzio y colector general apostólico en estos reynos de España, su fecha nueve desde dicho presente mes y año, firmado de su Ilma. y refrendado de don Pedro de Galbez, nottario de su tribunal y secretario de la reverenda cámara, tiene hecho ante el dicho don Pedro ymbenttario así de los veinte y siete mill zientto y sesenta y ocho reales de vellón que había y tenía en dinero efecttibo, al tiempo que su Majestad (Dios le guarde) le confirió el explicado obispado, como de todas las demás alajas de puntturas, madera, platta labrada y otras cosas que ha y tiene para su cómoda abittación y asisttenzia personal, dando expezífico valor a cada una en que asimismo se nominan por menor, mill y duzienttos cuerpos de libros, pocos más o menos, de distintos trattados, enquadernados y tamaños, que el real monesterio de San Jullián de la villa de Samos, de monjes de la dicha su sagrada horden de nuestro padre san Benito, sitto en el reyno de Galizia en donde se le dió y tomó en santto hávitto y rezibió su profesión, le entrego en confianza para su uso y manejo, y ttambién en él tiene declarado parar en su poder por vía de préstamo una tapizería de ocho paños estofa de Flandes, entrefina y bien trattada, países de bosques y animales en duzienttas y doze annas de tendido y zinco de cahída, propia de don Joseph Folch de Cardona, vezino desta cortte, capellán de onor de su Majesetad y administtador de su real hospital de Nuestra Señora del Buen Subzesos de ella, a quien también le está debiendo quarenta y quattro mill reales de vellón, que por hazerle merzed y buena obra le ha dado y presttado para aiuda a el coste que le han tenido las bullas que ha obttenido para el dicho su obispado, y que asi mismo por havérselos dado para este effecto y gastos de consagración y otras cosas conzernientes a ella, está debiendo su Ilma. otorgante al dicho su real monestterio de San Julián de

²⁰⁷ A.H.P.: 15159, 287-290.

Samos settenta y ocho mill novezientos y sesenta y quatro reales de vellón que de sus caudales, por horden de su comunidad, se le han franqueado en esta corte, como más por menor resulta del zittado umbentario a que su Ilma. se remitte; y mediantt que dicho real monestterio con esta ocasión, y para que llegado que fuese el caso de dicha consagrazión en seis de junio del año próximo pasado de mill stezientos y veinte y siete ante José deNodal, escribano público del número y audienzia de la dicha villa de Samos y su jurisdizión, dió poder en amplia forma al padre predicador fray Antonio Ribera, monje e hijo profeso de él, combentual al presente en el real monestterio e iglesia parrochial de San Martín desta corte, para la perzepción de todos los dichos libros, alajas y demás cosas que su Ilma. ottorgante tubiese, y que en caso de querer usar de ello en el todo o partte, fuese haziendo primero el dicho ymbentario y tasazión jurídica, y ottorgando obligazión de su importe a favor de dicho real monestterio para sattisfazerle su ymporte al tiempo y plazos que asignase y capittulase, dando para ello la fianza nezesaria, cuio requisitto se modificó para que fuese sin ella, por otro poder que en aprobazión del ya zittado en quantto a lo demás, también dio y ottorgó la comunidad del dicho real monestterio de San Jullían de Samos ante el expresado escribano en quinze del siguiente mes de julio de dicho año próximo pasado, y por quanto su Ilma., por nezesittar así de todas las alajas que ha y tiene y que se hallan comprehensibas en dicho ymbentario, como de los expresados cuerpos de libros que paran en su poder de la librería del dicho su real monestterio de Samos, en donde al tiempo que se le entregron dejó índize expeculattibo de todos ellos, como su Ilma. le tiene y también se halla en dicho ymbentario, se ha combenido y ajusttado con dicho padre predicador fray Antonio Ribera, como tal apoderado en el uso y manejo de uno y otro en la forma que aquí se contendrá, para qu eesto tenga cumplido y debido efecto, y en la mejor que haia lugar en derecho, su Ilma. ottorga que se obliga así a dar, bolver y entregar en la librería del dicho su real monestterio de San Jullían de la villa de Samos, a costa, quenta y riesgo de su Ilma, los dichos mill y doszienttos cuerpos de libros, ellos por ellos se gún se contienen en dichos índices y por los que faltasen su valor dado en dicho imbentario en dinero efecttibo, siempre y quando por su comunidad u otra persona por virtud de su poder le sean pedidos, sin aguardar plazo ni dolazióalguna, con ningún prettextto ni causa, como también a dar y pagar a dicho real monestterio o a quien su causa y derecho hubiere en cualquier manera en el discurso de ocho años que han de empezar a correr desde primero del próximo mes de abril desde presentte de la fecha, y cumplirán en fin de marzo del que bendrá de mill settezientos y treintta y seis, a saver, cientto y treintta y quatro mill nuevezientos y treintta y ocho reales de vellón al respectto de diez y seis mill ochozientos y sesenta y siete reales y ocho maravedís de vellón en cada uno, los settenta y ocho mill nuevezientos y sesenta y quatro de ellos por razón del dicho présttamo que así le ha hecho para aaiuda al costte de las bullas de su obispado y gasttos de consagrazión y demás cosas prezisas y nezesarias, de que su Ilma. se da por entregado a su bolunttad y de que ottorga carta de pago con renunziazión de las leies de entrega pueba de la paga y demás del caso y los cinquenta y zinco mill nuevezientos y settenta y quatro reales resttantes por los propios que efecttuada que sea la expresada consagrazión su Ilma. (si el dicho su real monasterio de San Jullían de Samos no hubiese presttado su permisión) devía entregar a su comunidad como lexítima subzesora y acrehedora, en conformidad de lo dispuestto por las bullas expedidas por los santísimos padres Alejandro quartto y Clementte quarto y del capítulo dézimo quartto y párrafo octtavo de las consttittuziones de la dicha su sagrada religión de nuestro padre san Benito, siendo los veinte y ocho mill ochozientos y seis reales de ellos por los mismos que con dicho ymbentario están estimadas todas las alajas de pintura, madera, platta labrada y otras del adorno habittable y personal con que al presente se halla como de el resulta que ha aquí por exprso e incorporado como si a la

letra lo fuese, y los veinte y siete mill ziento y sesenta y ocho reales resttantes que como dicho queda su Ilma. havía y tenía en dinero efecttibo al tiempo y quando por su Majestad se le confirió dicho obispado de Jaca, los quales dichos ciento y treintta y quatro mill nuebezientos y treintta y ocho reales de dichas tres partidas en la forma y a los plazos expresados su Ilma. pro su quentta, costte y riesgo, pondrá y entregará en dicho su real monasterio de San Jullían de Samos, en buena moneda usual y corriente en esttos reynos de Castilla al tiempo de la paga, y por qualquiera que a los dichos plazos dejare de hazer como también si se rehusare a la entrega de dichos libros quando le sean pedidos, se le ha de poder embiar un executtor a su costta, con quinientos maravedís de salario en cada un día durante los de hida, estada y bueltta, contando los de camino, a razón de ocho leguas por día, y por lo que montaren dichos salarios y las costtas que se causaren, diferidas estas a la relación simple o jurada del tal executtor se ha de poder hazer la mism execución, tranze y rematte de vienes que por el principal desta obligazón, y allándose presente a lo aquí conthenido, el dicho padre fray Antonio Ribera a quien la lehí de berbo adberbum esta escriptura a presenzia de los testtigos de yuso escripttos, enterado en ella y usando de los dos poderes que quedan zittados, los que me entrega para que los ponga a continuazón del prothocolo desta escripttura para que en todo tiempo constte, declarando como declara y asegura no le estar rebocados ni limitados en cosa alguna, y que los tiene azeptados y siendo nezesarios de nuevo azeptta, ottorga que en nombre del dicho real monasterio de San Jullían de la villa de samos da y presta el beneplázitto y consentimientto que más combenga al dicho Ilmo. señor don fray Anttonio Sarmientto Sottomaior, electo obispo de Jaca, para que debajo de la obligazón que su Ilma. lleva hecha en esta escriptura pueda usar libremente de las alajas de pintura, madera, platta labrada y demás cosas con que se halla tocantes a la servidumbre y adorno abittable y personal, y también de los expresados cuerpos de libros, enttendiéndose por lo respecttibo a esttos por el tiempo de la voluntad de la comunidad de dicho real monasterio de San Jullían, para cuio effectto y sin ser bisttto perjudicarla en el derecho y prelazón que por la razón expresada ha y tiene a dichas alajas y librería, le transfiere para su uso y manejo el dicho Ilmo. señor con libre, franca y general administrazón, y al cumplimientto y obserbanzia desta escripttura su Ilma. obliga así todos los vienes y alajas muebles con que al presente se alla mediante el consentimientto y beneplázitto del expresado su real monasterio de San Jullían de Samos, com todos los demás que en adelante adquiriere y fruttos y renttas, venzidas y que corrieren del dicho su obispado por ottra qualquier razón que sea, respectto de la calidad y naturaleza tan prebilejiada del expresado crédito, y el dicho padre fray Anttonio Ribera por virtud de los zittados dos poderes, también obliga todos los vienes y renttas espirittuales y temporales, havidos y por haver, del dicho real monasterio, y para su execución su Ilma. da poder a las justtizias y juezes que de sus causas y negocios conforme a derecho puedan y deban conozer de cualesquier parttes que sean, al fuero de las quales y de cada una de por sí insolidum se somette, y el dicho padre fray anttonio Ribera somette al dicho real monasterio de San Jullían para que a ambas partes así se lo hagan cumplir y haver por firme como si todo ello fuera senttenzia difinitiva de juez compettente, pasada en auththoridad de cosa juzgada desde aora consenttida sobre que su Ilma. y dicho padre fray Anttonio Ribera en dicho nombre renunzian al propio fuero, jurisdición y domicilio y la ley si combenerit de jurisdittione onnium judicum y todas las demás leies, fueros y derechos del favor de ambas parttes con la general en forma, en cuio testimonio así lo otorgaron y firmaron su Ilma. y dicho fray Antonio Ribera, a quienes doy fee conozco, siendo testtigos don Manuel de Aragón, Diego Barela y hermanegildo del Campo, todos criados de su Ilma, vezinos y residenttes en esta corte. Enmendado Ribera, Santíssimos.

[Firmado] Don Antonio, obispo electo de Jacca.
Fray Anttonio Benito de Ribera.
Ante mí, Pedro del Campillo".

5.3) MADRID, 7.10.1730: OBLIGACION DEL OBISPO DE OSMA²⁰⁸

"En la villa de Madrid, a siete días del mes de octubre, año de mill settezientos y treintta, ante mí el escribano del número y esttigos el Ilmo. señor don fray Joseph de Barnuebo, del horden de nuestro padre san Benito, obispo de la santa iglesia cathedral de la ziuudad de Osma y del Consejo de su magestad, dijo que para efecto de dar cumplimiento a lo prebenido por el párrafo octtabo del capítulo dézimo quartto de las constituciones de su sagrada religión, y antes de que prezediese su consagrazión, en virtud de despacho del tribunal de la numpziattura de estos reynos de España, hizo imbentario así del dinero como de todas las demás alajas de pinturas, madera, platta labrada, ropa y otras cossas con que se hallaba par asu cómmoda abittazión y assitenzia personal al tiempo que su Majestad (Dios le guarde) se sirbióconferirle el dicho empleo, sin exzeptuazión de los cuerpos de libros que enttonzes tenía, dándose a todo ello su justto favor y estimazión, con interbenzión del reverendísimo padre maestro fray Baltthasar Saenz de Victoria, monje del dicho horden, comisario a este fin nombrado por el reverendísimo padre abad y monjes del real monastterio de Nuestra Señora de Balbanera, en donde se le dió y su Ilma. tomó el santto hávito y recibió su profesión, y mediante que por nezesittar su Ilma. tanto de todas las dichas alajas y cuerpos de libros que se contienen en ddicho imbentario para su propio usso y dezenia de cassa, quantto del dicho dinero comprehendido en él, se ha combenido, para que no salga uno ni otro de su poder, con el dicho su real monastterio y cassa de Nuestra Señora de Balbanera, en sattsfazer los zient mill reales de vellón del ymportte de todo ello, en las ocasiones y forma que lo permitan los haveres de el referido su obispado; por tantto dándose como su Ilma. se da por lexíttimamente entregado deel caudal, alajas y librería que se compehenden en dicho ymbentario a que se remitte, pues no han salido de su poder como debieran haver pasado del dicho su real monastterio a cuio favor da la cartta de pago que más se nezesitte y combenga, con renunziación de las leies de su entrega y prueba de la paga y demás del caso como en ella se contiene, ottorga que se obliga de dar y pagar y que dará y pagará, real, llanamente y sin pleitto alguno a los dichos reverendísimo padre abad y monjes del explicado su real monastterio de Nuestra Señora de Balbanera que al presente son y por tiempo lo fuesen de él u a qien su poder y causa hubiese y derecho representtase en qualquier manera, los nominados zient mill reales de vellón del importte de las dichas alajas, dinero y librería, comprehensible en dicho imbentario, puestos y pagados en dicho real monastterio a quentta, costta y riesgo de su Ilma. en las partidas, forma y plazos, que con la más posible brevedad se lo permitan los haveres y renttas del dicho su obispado, por ser como es su Ilma. lexítimo deudor de ellos a el dicho real monastterio de Nuestra Señora de Balbanera, en conformidad de lo dispuesto por las bullas expedidas por los santtísimos padres Alejandro quarro y Clemente quartto, y zittado capítulo dézimo quartto y párrafo octtabo de las constituciones de dicha su sagrada religión de nuestro padre san Benito; y si aconteziese la faltta de su Ilma. sin haver sattsffecho los dichos zien mill reales de vellón desta obligazión en el todo o partte, por la canttidad que esttubiese por pagar, consiente sean los vienes y renttas de su expolio executados y apremiados por todo

²⁰⁸ A.H.P.: 15165, 613-614.

rigor de derecho y vía executiva y por más la décima costas y salarios de la cobranza diferido el importe de gastos a la declaración simple o jurada de la persona que a ella pasare sin otra justificación de que su Ilma. desde luego la releba y al cumplimiento y observancia de esta escritura, obliga así todos los bienes y alajas con que a el presente se halla, y que se contienen en el citado inventario como todos los demás que en adelante adquiriere y frutos y rentas vencidas y que corrieren del dicho su obispado, o por otra qualquier razón que sea, sin exceptuación de cosa alguna, y para que así se lo hagan haver por firme su Ilma. da poder a las justicias y jueces que de sus causas y negocios y del dicho su expolio puedan y devan conozer de qualesquier partes que sean a el fuero de las quales y de cada una insolidum se somete, renuncia el suio propio jurisdicción y domicilio y la ley si combenerit de iurisdictione omnium iudicum, y todas las demás leyes, fueros y derechos de su favor, con la general renunciación de todas en forma; en cuyo testimonio su Ilma. así lo otorgó y firmó a quien doy fee conozco, siendo testigos don Antonio Ximénez, don Juan Francisco Guisse y don Isidro de Jodra, vezinos y residentes en esta corte. Entre renglones: obliga.

[Firmado] Fray José, obispo de Osma.

Ante mí, Pedro del Campillo".

5.4) MADRID, 22.6.1732: DECLARACION DE POBRE DE MANUEL PEREZ PUCHE²⁰⁹

En la villa de Madrid, a veinte y dos días del mes de junio año de mill setezientos y treinta y dos, ante mí el escribano y testigos pareció Manuel Pérez, natural de esta corte, hijo legítimo de Juan Pérez, que santa Gloria y Paula Puche, su muger, naturales su padre del lugar de Cayón, valle de este nombre, montañas de la ciudad de Burgos y su arzobispado, y la referida Paula Puche su madre de la de Barzelona; estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor a sido servido darle, en su buen juicio, memoria y entendimiento natural, temeroso de la muerte que es cierta a toda criatura y su día y hora dudosa, deseando estar prevenido, habiendo echo primero y ante todas cosas la protestación de la fee, que recibió en el santo bautismo como católico christiano: declaró se halla pobre de solemnidad, sin tener bienes ningunos de qué poder thestar, y que si la voluntad de Dios Nuestro Señor fuere servido llevarle de esta presente vida, pide al señor cura, o theniente de la iglesia parrochial donde fuere parroquiano al tiempo de su fallecimiento, y a la dicha Paula Puche su madre, hagan sepultar su cuerpo en la parte, sitio y lugar sagrado que les pareciere, y el bien que pudieren por su alma; y por si en algún tiempo, y por qualquier causa, título o razón que sea o ser pueda, le tocasen y perteneciesen algunos bienes, así muebles como raíces, derechos, acciones y futuras sucesiones, instituye y nombra por su única y universal heredera en todos ellos a la mencionada Paula Puche, su madre, para que los que fuesen los haia, goze y herede si llegase el caso, con la vendición de Dios y la suia, y que le encomiende a su Divina Magestad. Y rrevoca otras disposiciones que antes de ésta haia echo y otorgado por escrito, de palabra o en otra forma, que ninguna quiere valga ni haga fee, en juicio ni fuera dél, si solo esta declaración que al presente otorga que quiere sirva por su última voluntad, en la vía y forma que más haia lugar en derecho; y así lo dijo, otorgó y firmó a quien yo el escribano doy fee conozco, siendo testigos don Francisco Manuel de Aranzibia, Jose de Canzio y Pedro Romero de Zeza, residentes en esta corte.

²⁰⁹ A.H.P.: Protocolo 16013 (Alfonso García Navarro), 767-767v.

[Firmado] Manuel Pérez.
Ante mí, Alphonso García y Navarro".

VI) DOCUMENTACIÓN DE OBRAS PICTÓRICAS

- 6.1) después de 1835: inventarios de los conventos de trinitarios (descalzos y calzados) de Madrid
- 6.2) 1724: mutaciones para la representación de *Fieras afemina amor*
- 6.3) 1732: restauración del oratorio del Ayuntamiento de Madrid
- 6.4) 1737: mutaciones para la representación de *El hijo del sol, Faetón*
- 6.5) 1738: mutaciones para la representación de *Alejandro en las Indias*
- 6.6) 1741: licencia para la pintura de la cúpula de Nuestra Señora de la Vega, de Haro.

6.1) DESPUÉS DE 1835, INVENTARIOS DE LOS CONVENTOS DE TRINITARIOS (DESCALZOS Y CALZADOS) DE MADRID²¹⁰

"Núm. 4: Convento de Jesús Nazareno en Madrid. Consta haberle recibido el Sr. Gálvez, según el recibo que se halla en la nota núm. 1.

Ynventario formado por la comisión de Nobles Artes pedida á la Real Academia de San Fernando compuesta de los Señores Directores de la misma don José de Madrazo, don Juan Antonio Ribera y don Francisco Elías, en el convento de Trinitarios Descalzos de esta Corte.

Números. Pies (alto ... ancho).

Mediano: 1. Santa Catalina, de cuerpo entero, con la cabeza del tirano debajo del pie izquierdo (7 2/2 por 4 2/2).

- 1. Santa Ynes, de cuerpo entero, con el cordero sobre un libro (id).
 - 1. Nuestra Señora de la Almudena, marco dorado (4 2/2 por 3 2/2).
 - 1. Los desposorios de santa Catalina, copia mala del Corregio, marco negro (4 2/2 por 4).
 - 1. San Juan, copia mala de Ribera, marco dorado (4 por 3).
 - 1. Retrato de un religioso, malo, marco malo (3 2/2 por 3).
 - 1. Nuestra Señora de Atocha, marco dorado (3 2/2 por 3).
 - 1. El patrocinio de san José, malo, marco dorado (3 por 2 2/2).
 - 1. La Anunciación, en cobre, marco dorado (2 por 3).
 - 18. Retratos de generales de la Orden, marcos negros (4 2/2 por 3 2/2).
 - 3. Idem., sin marcos (3 2/2 por 3 2/2).
- Mediana: 1. La Virgen con el Niño, marco dorado y tallado y cristal (2 por 1 2/2).
- 1. Un Niño Jesús dormido, con los atributos de la pasión, con marco de media caña dorada, malo (1 2/2 por 2).
 - 1. La Anunciación, marco media caña dorada, malo (2 2/2 por 2).
 - 1. La Presentación de Nuestra Señora en el templo, igual al anterior (2 2/2 por 2).
 - 1. Una cabeza de Heceomo, marco negro (2 por 1 2/2).

²¹⁰ A.A.BA: Legajo 35-7/1.

1. Nuestra Señora de la Soledad, marco dorado y cristal (3 por 3).
1. Retrato de un cardenal, marco negro (3 2/2 por 3).
1. Retrato de un obispo trinitario, marco negro (3 2/2 por 3).
1. La Virgen con el Niño, marco negro (3 x 2 2/2).
1. Retrato de Luis Vives, marco dorado (4 por 3).
1. Retrato de Arias Montano, item. (4 por 3), [*nota al margen, para este cuadro y el anterior: Interesantes por los personajes, pero mal pintados*].
1. Cristo con la cruz a cuestas, marco dorado (6 por 4).
1. El prendimiento de Cristo, marco media caña dorada (6 2/2 por 6).
1. Nuestra Señora del Carmen, marco dorado (4 2/2 por 4).
1. Nuestra Señora con el Niño, marco dorado (5 por 3 2/2).
1. El beato Juan Bautista de la Concepción, marco madera (6 2/2 por 4).
1. Nuestra Señora del Sagrario, marco negro (4 por 3).
1. Retrato de Pío VI, marco negro (3 2/2 por 2 2/2).
1. Retrato de Pío VII, marco dorado (3 2/2 por 2 2/2).
1. El retrato del cardenal Albornoz, marco dorado (4 por 3).
1. Retrato de un Papa, marco dorado (3 2/2 por 3).
1. Jesús, María y José, marco media caña dorada (5 por 3 2/2).
1. Jesús Nazareno, marco dorado (7 por 5).
1. Santísimo Cristo con enaguas, marco media caña dorada (8 por 6).
1. Otro Cristo, marco media caña dorada (8 por 5 2/2).
1. Nuestra Señora de la Concepción de medio punto (8 por 4 2/2).
1. La adoración de los pastores, apaisada (1 2/2 por 2 2/2).
1. Retrato de un cardenal, sin marco (2 1/4 por 2).
1. Los sueños de san José, apaisado (1 2/2 por 2 1/4).
1. Cabeza del Salvador, en tabla, marco de madera (2 por 1 2/2).
1. Un exboto, en tabla, marco de madera (1 por 1 2/2).
1. Lienzo grande arrollado que representa a san Juan de Mata en el acto de recibir de mano de la Virgen una bolsa de dinero, para redimir los cautivos, apaisado (7 2/2 por 10 2/2).
1. Nuestra Señora con cuatro frailes trinitarios, apaisado (3 2/2 por 5 2/2).
1. Una santa monja trinitaria, marco negro (6 1/4 por 3 2/2).
1. Nuestra Señora de la Soledad, marco negro y tallado (3 por 2).
- Mediano: 1. El hermano fray Bernardo de la Madre de Dios, marco madera (4 por 3).
1. Cuadro que representa la urna del cuerpo de san Juan de Mata, apaisado, marco de madera (3 por 7).
1. Retrato de fray Francisco de Santa Ana, marco negro (4 2/2 por 3 2/2).
1. Retrato de un padre general de la Orden, marco negro (4 2/2 por 3 2/2).
1. Retrato del hermano fray Pablo de la Santísima Trinidad, marco de madera (7 por 3 2/2).
1. El venerable fray Juan de la Paz, marco de madera (7 por 3 2/2).
31. Medios puntos, retratos de reverendos padres, sin marcos.
4. Idem, mayores, sin marcos.
- Mediano: 1. El nacimiento de la Virgen, medio punto, estropeado (8 2/2 por 4 3/4).
- Bueno: 1. La Virgen con el Niño y otros Santos, apaisado (2 /2 por 3).
1. Retrato del padre fray Ildefonso del Espíritu Santo (3 2/2 por 4).
1. Retrato de un fraile de la Orden (2 2/2 por 3).
1. Retrato del padre fray Luis de la Concepción, trinitario (3 3/4 por 3 3/4).
1. Retrato de fray Fermín de san Juan Bautista (3 3/4 por 3 3/4).
1. Retrato de fray Cipriano de la Madre de Dios (4 2/2 por 3 2/2).
1. Retrato de un padre de la Orden, marco dorado y cristal (2 1/4 por 2).

1. El venerable padre fray Calisto de la Transfiguración (3 3/4 por 3).
1. Retrato del venerable padre fray Francisco de Santa Ana, apaisado, marco de madera (2 1/4 por 4).
1. Estampa del Santísimo Cristo de la Paz, marco de caoba y cristal.
1. San Juan Bautista niño, marco negro (2 1/4 por 2).
1. El niño Dios abrazando la cruz, marco negro (2 1/4 por 2).
1. Retrato del papa Inocencio XII, media caña dorada (2 por 1 1/4).
1. Ece-omo, media caña dorada (2 por 1 1/4).
1. El venerable padre fray Francisco de los Angeles, marco madera (6 2/2 por 3 2/2).
1. El venerable padre fray Tomás de la Virgen María, marco madera (6 2/2 por 3 2/2).
1. Retrato del venerable padre fray Juan de San José, marco madera (6 2/2 por 3 2/2).

Biblioteca

En el centro del techo existe un cuadro pintado al óleo que representa la Santísima Trinidad con los dos fundadores de la Orden.

En la iglesia, capilla de Belén

La Virgen con el Niño, san José y san Juan Bautista, marco de madera pintada y filetes dorados.

Un óvalo con la sacra familia, marco dorado y cristal.

Una Dolorosa, con marco dorado y cristal.

En la iglesia, colateral de la epístola

Una Purísima Concepción, copia mala de Mateo Zerezo.

[Sigue el inventario de madera]".

"Núm. 7: Convento de Padres Trinitarios Calzados de Madrid. Sin fecha. Consta haberle recibido el señor Gálvez, según recibo que se halla en la nota nº 1.

Ynventario formado por la Comisión de Nobles Artes de san Fernando, pedida a la Academia de orden superior, y compuesta de los señores profesores directores de la misma: don José de Madrazo, don Juan Antonio Ribera y don Francisco Elías, en el convento de padres Trinitarios Calzados de esta corte.

Números, pies (alto... ancho).

Pintura, iglesia, altar mayor

Bueno: 1. cuadro grande por alto que representa la Santísima Trinidad, pintado por José Donoso, marco dorado.

1. cuadro que representa a Nuestra Señora de los Angeles en el coro, cuadro grandísimo que está sobre la puerta que conduce a la sacristía, marco de madera pintado y la talla dorada, pintado por Manuel de Castro Portugués.

1. Otro compañero que representa el misterio de la redención de cautivos, pintado por dicho autor.

Bueno: 1. El beato Simón de Rojas, Nuestra Señora con el Niño Dios, termina por lo alto en figura de medio punto, sin marco (11 2/2 por 6).

1. La Virgen de los siete dolores, marco dorado, está colocado en un retablo de dos columnas de orden jónico (2 por 1 3/4).
1. En la tercera capilla entrando por la puerta de los pies a la derecha, Nuestra Señora de la Concepción, marco dorado.
1. En la cuarta capilla, san Nicolás de Bari, marco de color y talla dorada.
1. En la misma capilla, que representa un santo obispo, marco dorado.
1. Sobre la primer capilla a un lado del altar mayor, un cuadro apaisado que representa un diácono, de gran tamaño.
1. Sobre la capilla inmediata, un cuadro de igual tamaño que el anterior, y representa a san Francisco Caraciolo.
1. Sobre la prima capilla a la derecha, inmediata al altar mayor, san Félix de Valois encadenando a los demonios.
1. En la inmediata capilla, una cuadro que representa el papa Inocencio dando el ávito al citado san Félix, marcos de color con talla dorada.
1. Enfrente al órgano, un cuadro que representa el Calvario, marco de color con filetes dorados.
1. En la primera capilla, entrando en la yglesia por la puerta del costado, a mano izquierda, Nuestra Señora de la Candelaria; marco de color.
1. En la citada capilla, un ecc-homo, marco de color.
1. El beato Simón de Rojas en gloria, frente al altar del Ave María, remata en medio punto [*al margen*: pasó a Santa Teresa].
1. Al lado del evangelio, que representa la Cena del Señor.
1. Al lado de la epístola, la venida del Espíritu Santo.
1. En un cuarto inmediato a la sacristía, Caín y Abel, sin marco (6 por 5 2/2).
1. Sobre una puerta, la Virgen contemplando al Niño.
1. San Pedro, marco dorado (3 3/4 por 3).
1. El beato Miguel de los Santos, marco dorado (4 por 3).
1. Una Virgen, marco dorado (4 por 3).
1. La Virgen de la Anunciación, copia de Mengs, marco pintado (5 2/2 por 4).
1. Los sueños de San José, de medio punto (5 3/4 por 3 3/4).
1. Nuestra Señora de la Soledad, marco dorado (2 por 1 3/4).
1. La Anunciación de Nuestra Señora (6 por 3 3/4).
1. La Virgen Nuestra Señora, marco dorado (1 2/2 por 1 1/4).
1. Descendimiento, en tabla, copia de Rafael, marco dorado (2 por 1 2/2).

En un cuarto escusado de la Sacristía

1. Un cuadro del beato Simón de Rojas, recibiendo de mano de la Virgen el rosario, marco de color (4 2/2 por 4).
1. Un borrón de un techo de Corrado, que representa la fé y la religión, marco pintado (3 2/2 por 2 2/2).
1. La Virgen y un santo de la Orden, pintado en cobre, marco de évano (3 por 2 2/2).

Biblioteca

1. Retrato de Alejandro 7º, marco negro (3 por 2 1/4).
1. Retrato de un cardenal, con anteojos, marco negro (3 por 2 1/4).
1. Retrato del cardenal Barberini, marco negro (3 por 2 1/4).
1. Retrato del cardenal Leopoldo de Médicis, marco negro (3 por 2 1/4).
1. Retrato del cardenal Máximo, marco negro (3 por 2 1/4).

1. San Félix de Valois con tres cautivos.
1. La Virgen con el Niño, copia muy antigua, marco dorado (7 por 4).
1. Una figura llevando un santo mártir, marco dorado (3 2/2 por 5).
1. El joven Tovías curando los ojos á su padre, marco dorado (3 2/2 por 5).

En la celda del padre ministro

1. La Virgen en contemplación, marco dorado (2 1/4 por 2).
1. La Virgen con las manos cruzadas, marco dorado (2 1/4 por 2 3/4).
1. La Virgen con el Niño, copia de Murillo, marco dorado (3 por 2).
1. Una monja vieja, marco de nogal (3 por 2).
1. San Pedro mártir y santo Domingo, marco de caoba, filetes dorados (2 2/2 por 2).
1. Ece-omo, marco dorado (1 1/4 por 1).

En el claustro bajo

Cuadros que están en los lunetos, principiando por la izquierda, entrando por la puerta en dicho claustro.

Números, pies (alto, ancho).

1. San Juan de Mata.
1. San Juan Angelico, segundo general de la Orden.
1. San Guillermo Escoto, tercer general. Item.
1. El beato Rojerio el leproso, cuarto general. Item.
1. El beato Miguel Laínez, quinto general. Item.
1. Beato Nicolás Gallo, sexto general. Item.
1. Beato fray Nicolás de Telleforde.
1. Beato fray Malaquies de Santa Cruz.
1. Beato fray Ricardo de Alberdoña.
1. Beato fray Marcos Criado.
1. Beato fray Arteos Onel.
1. Beato fray Tomás Ashbix.
1. Beato fray Agustín de Casar.
1. San Roberto de Aneresburgo.
1. Beato fray hermano Fosuye.
1. Beato padre fray Eduardo de Hancres.
1. Beato padre fray Ubualtero.
1. Santa Laura de San Pedro.
1. Beato Hugo de San Victore.
1. San Gilberto Escotero.
1. San Roberto de San Juan Proto.
1. San Francisco Ramicco.
1. Beato padre fray Juan Camino.
1. Beato padre fray Alejandro Suffocardio.
1. San Martín, llamado el bueno.
1. San Osberto de la Santísima Trinidad.
1. San Guillermo, rey de Escocia.

Nota: cada medio punto de estos, al lado de cada cuadro, tiene dos ángeles con la inscripción de estos venerables.

8. Cuadros hay en los ángulos historiados pertenecientes a la vida de los santos de la comunidad, y al lado de estos cuadros sus medios lunetos correspondientes de niños.

1. Sobre la puerta de la escalera principal, en el luneto que representa la Santísima Trinidad, con dos esclavos.

En el refectorio

1. Cristo atado a la columna (6 por 4).

1. Cristo a la columna, de medio cuerpo, a la entrada del refectorio (4 por 3).

1. Nuestra Señora de la Concepción; está en el primer descanso de la escalera principal, marco dorado (6 por 4 2/2).

1. Otra Concepción, está en la escalera escusada bajando a la sacristía, marco dorado (8 por 6).

1. La Uida de Egipto, está colocada a la entrada del coro, marco dorado (5 2/2 por 7).

En el Coro

Mediano: 1. Tovías, el padre y el ángel, marco dorado (3 2/2 por 5).

Item: 1. Un asunto del Antiguo Testamento, marco dorado (2 2/2 por 5).

Item: 1. Jesucristo con la cruz auestas, marco dorado (6 2/2 por 4 2/2).

Item: 1. San José que lleva al Niño Dios de la mano, marco dorado (6 por 4).

Item: 1. Moisés cuando tala con la vara la peña, marco dorado (3 2/2 por 5).

Item: 1. El hijo pródigo, marco dorado (3 2/2 por 5).

En la celda del beato Simón de Rojas

1. El beato Simón de Rojas, marco dorado (2 por 1 3/4).

1. San Ignacio con la Virgen, marco dorado (2 por 1 2/2).

1. El ovispo de Córdoba fray Juan de Bonilla, marco de color (4 3/4 por 4).

En el claustro principal, enpezando por el ángulo izquierdo

1. Un sacerdote que se le aparece la Virgen dándole una bolsa de dinero para redimir cautivos. Dicho sacerdote es san Juan de Mata y dos ángeles con la esplicación del asunto.

6. Retratos de santos y venerables de la Orden, con sus medios lunetos que tienen la discripcón de cada uno y concluye esta fachada del medio día con un cuadro (1) que representa el concilio de obispos que tuvieron san Juan de Mata y el venerable Simón de Rojas y a los lados dos medios puntos que cierran el luneto, con las esplicaciones.

1. En el prime ángulo de la fachada que mia a poniente, un cuadro que representa la célebra batalla de Las Navas, con dos medios puntos que cierran la luneta con las discripciones de dicha batalla.

7. Retratos de santos y venerables de la Orden, continuan colocados en los lunetos de dicha fachada, con sus respectivas descripciones.

1. En el ángulo opuesto de dicha fachada, un cuadro con san Juan de Mata predicando, con dos medios puntos que cierran el luneto.

1. En la fachada del norte y en el primer ángulo de ella, un cuadro con san Juan de Mata embarcado con unos moros, y cierran el luneto dos inscrepciones de los medios puntos.

7. Siguen otros siete lunetos con retratos de santos y venerables de la Orden.

1. Concluye dicha fachada con un cuadro que representa a san Juan de Mata preparándose para morir, con sus dos medios puntos que cierran el luneto.

1. En la fachada que mira a poniente, un cuadro con el tránsito de San Juan de Mata, cerrando el luneto dos medios puntos.
7. Siguen en los siete lunetos retratos de santos y venerables, con sus medios puntos.
1. En el ángulo del otro extremo de dicha fachada, un cuadro que representa a san Juan de Mata recibiendo un buleto de Inocencio tercero, cerrando el luneto dos medios puntos.

En la enfermería

Bueno 1. Nuestra señora de la Concepción con el Padre eterno, pintado por Solís en el año 1667, como consta por la firma, media caña dorada (se quedó ésta en su sitio por no poder sacarla por la puerta) (8 por 6).

En la ospedería

1. Nuestra Señora del Pilar, con Santiago, marco dorado (3 2/2 por 2 2/2).

En una pieza de guardamuebles en la biblioteca

10. Retratos de venerables padres de la Orden, muy mutilados (4 2/2 por 4).
5. Item, en mucho peor estado, y sin bastidores.
10. Retratos de cardenales, marcos de ébano (3 por 2).
1. Retrato de un papa del mismo tamaño que los anteriores, y marco de ébano, todos muy rotos).
1. Santa Águeda, mártir (6 2/2 por 4)

En la portería

1. Cuadro genealógico con san Juan de Mata y san Félix de Valois.

[*sigue el inventario de escultura*].

En una pieza detrás de la biblioteca, hay un órgano desarmado en diferentes piezas, adornadas con varias pinturas y otros objetos de escultura, de madera dorada, y otros de bronce dorados".

6.2) 1724: MUTACIONES PARA LA REPRESENTACIÓN DE “*FIERAS AFEMINA AMOR*” EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO²¹¹

Relación de gastos que hace Juan Manuel Osorio de la aclamación del rey Luis I, presentada a junta el 5.1.1725 y aprobada el 18.6.25²¹²:

“Más doy en data trecientos reales que pagué a don Francisco Zorrilla, quien pintó la mutación de salón, en virtud de decreto del señor correxidor, y orden del señor secretario, la que pressento y recibo: 300”.

²¹¹ A.V.: Contaduría 4-180-4.

²¹² Cuenta presentada por Martín Marcelino de Vergara, secretario de la Junta de festejos, el 8 de octubre de 1724.

Recibo: “Señor don Martín Marzelino, el memorial y horden que V.m. me enbió sobre el ayuda de costa que pedía don Francisco Zorrilla, quien pintó la muttazión de salón, la que se ajustó en mill y trescientos reales de vellón, y haviéndosele alargado los vastidores a foro adentro, que éstos no entraban en ajuste, me parece que se le puede (siendo del agrado de sus señorías) dar trescientos reales de un más de lo ajustado, pues no sólo hizo lo que se ttató, sino es que fue una de las mejores que parezieron. En ttodo puede la Juntta detterminar lo que fuere de su agrado. Intterin, quedo de V.md., deseando me mande. Dios guarde a V.md. muchos años. Madrid, julio 20 de 1724.

[Firmado] Pedro de Rivera

[Dirigido a] Martín Marcelino de Vergara.

“Juan Manuel Osorio, mediante el decreto antecedente, manda el señor corregidor pague V.md. estos trezientos reales de los caudales de festejos, tomando recibo.

[Firmado] Martín Marcelino de Vergara.

[Al margen] Madrid, y jullio 18 de 1724”.

“Mediante lo que este papel expresa se libra a don Francisco Zorrilla se paguen en virtud de esta orden trezientos reales de los caudales aplicados a festejos por las razones expresadas por Ribera.

[Firmado] Fernando Salcedo.

Reciví: del señor don Juan Manuel Osorio trescientos reales de vellón, y por ser verdad lo firmé en Madrid a 26 de julio de 1724.

[Firmado] Francisco Zorrilla y Luna”.

6.3) 1732, RESTAURACIÓN DEL ORATORIO DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID, 1732²¹³

6.3.1) “Reparos en las pinturas de las casas de Ayuntamiento.

Ilustrísimo Señor:

De orden del señor don Juan Cristóbal de Barcos, comisario de las Casas de Ayuntamiento, pasé a ver y registrar los reparos que se necesitan hacer en la pintura al fresco de su capilla. He hallado varias quiebras, las unas que he manifestado hasta el firme, las cuales se hallan en los dos costados y fachada del presbiterio; y otras que no se han podido manifestar por falta de andamio, de las cuales una se halla en el derramo que forma el grueso de la ventana que cae próxima al altar a la parte de arriba, y otras dos dos [*sic*] se reconocen en el esquilfo o bóveda que forma el primer cuerpo de la capilla, como también otras dos que desde la cornisa cruzan toda la figura de la Esperanza. Y en las dos ventanas de dicho primer cuerpo se reconocen otras cuatro quiebras, las que tampoco se han manifestado por el defecto referido. Y en las paredes de toda la capilla se manifestaron y abrieron algunas quiebras en las cuales se han reconocido y hallado muchos descostros y vejigas hechas en el mismo estuque, como también muchos piquetes y araños; y mayormente en los derramos que ocasionan los gruesos de las tres referidas ventanas y en el de la puerta de la entrada de dicha capilla: cuyas quiebras y cisuras se deben macizar de yeso y estucarlas, pintándolas al fresco, en conformidad del todo de dicha capilla; cuyos reparos me obligo a ejecutar uniforme al dicho todo en precio de tres mil y seiscientos reales de

²¹³ Para mayor claridad, los documentos se insertan por orden cronológico.

vellón, cuya cantidad unida con mil y cien reales, asimismo de vellón, que es el último precio en que se ha podido componer y pintar las quiebras del salón de ayuntamiento, y el reparo de su cornisa, monta el todo cuatro mil y setecientos reales, sin ser de mi cargo la ejecución de andamios o caballo, si solo lo que fuese de mi profesión. Y es cuanto puedo representar a V.S.I.

Madrid, y febrero 14 de 1732

[Firmado] Francisco de Ortega

[Al margen] Madrid, 23 de mayo de 1732. En su Ayuntamiento. Líbrense a esta parte los un mil y cien reales de la Pintura del salón. Librados”²¹⁴.

6.3.2) “[18 de febrero]: Sobre reparos en las casas del Ayuntamiento.

El Señor don Juan Christóbal de Varcos, comisario de casas del Ayuntamiento, hizo presente en éste una declaración que de su orden a ejecutado Francisco de Ortega, profesor del Arte de la Pintura, su fecha catorce de este mes, en que expresa barios reparos que dice se necesitan hacer en la pintura al fresco de la capilla de Madrid, por hallarse con diferentes quiebras y cisuras que se deben matizar de yeso y estucarlas, pintándolas al fresco uniforme del todo de la capilla, cuios reparos el mismo declarante ofrece executar por precio de tres mill y seiscientos reales de vellón y que juntos con mil y cien reales de vellón que era el último precio en que se había podido componer y pintar las quiebras del salón del Ayuntamiento y el reparo de su cornisa, importaba el todo quatro mil y setezientos reales de vellón sin ser de su cargo la execución de andamios o cavallo si[no] sólo lo que fuese de su profesión.

Y se acordó debolberlo â dicho Sr. Don Juan Christóbal Varcos para que haga se reconozcan y tasen por Don Juan de Miranda los reparos que la zitada declaración menciona se necesitan executar en la capilla de Madrid y de su resulta[do] informe dicho señor para resolver lo que se tubiere por conveniente”²¹⁵.

6.3.3) “Madrid, y febrero 18 de 1732. En su Ayuntamiento. Devuélvese al señor don Juan de Barcos para que haga se reconozcan y tasen por don Juan de Miranda los reparos que la declaración precedente expresa se necesitan executar en la capilla de Madrid, y de su resulta informe dicho señor para resolver lo que se tuviere por conveniente.

Habiendo hecho lo que V.S. me manda por el acuerdo de diez y ocho de febrero, hice llamar a Juan de Miranda, pintor, y vio la obra de pintura y la tasó en treinta doblones, el cual dice que si no hubiese quien lo ejecute por el dicho precio, se obliga a ejecutarlo, de lo cual resolverá V.S. sobre esto lo que tuviere por más conveniente, y tocante a la ejecutada en el salón dice que no le puede dar valor a la pintura por no saber lo que ha ejecutado. Y de todo determinará V.S. lo que fuese servido.

Madrid, y marzo 16 de 1732

[Firmado] Don Juan Gerónimo Xristóbal de Barcos”²¹⁶.

6.3.4) “[21 de abril]: Pinturas.

Vióse el informe que en virtud de lo acordado por Madrid en diez y ocho de febrero próximo hace el señor don Juan Christóbal de Varcos en que expone que haviendo llamado a Juan de Miranda, pintor, para reconozcer y tasar la pintura hecha en el salón del Ayuntamiento y la que se necesita executar en la capilla de su oratorio, ésta la tasó

²¹⁴ A.V.: Secretaría. Legajo 3-413-25.

²¹⁵ A.V.: Libro de acuerdos, año 1732. Microfilm.

²¹⁶ A.V.: Secretaría. Legajo 3-413-25.

en treinta doblones, en cuyo precio se obligaba a hacerla, y que la del salón no podía valuarla por no saber lo que se había executado y teniendo Madrid presente la declaración antecedente de Francisco de Ortega, su fecha catorce del citado mes de febrero en que se obligaba a la pintura de la capilla por precio de tres mil y seiscientos reales y atendiendo a que el referido Miranda ofrece hacer la misma obra por la mitad que son un mil y ochocientos reales en que se evidencia summa discordancia, para más bien instruirse Madrid el importe de este gasto,

Se acordó devolver este expediente a dicho señor don Juan Christóval de Varcos para que haga concurrir al reconocimiento y tasa de la pintura referida a don Nicolás Zorrilla, profesor de este Arte, con quien dicho señor tratará y conferirá su ejecución y de lo que resultare informará a Madrid.

[Firmado] Julián Moreno de Villodas [Secretario]
Marqués de Motalco"²¹⁷.

6.3.5) "Madrid, 21 de abril de 1732. En su Ayuntamiento. Mediante lo expuesto en ese informe, y la declaración antecedente, de Francisco de Ortega, se devuelve uno y otro al señor don Juan Cristóbal Barco, para que haga concurrir al reconocimiento y tasa de la pintura que se necesita, y la citada declaración refiere, a don Nicolás Zorrilla, profesor de este arte, con quien dicho señor tratará y conferirá su ejecución; y de lo que resultare informará a Madrid.

Por acuerdo de veinte y uno de abril de este año se sirvió S.V. de volverme a remitir para que hiciese llamar a don Nicolás de Zorrilla, pintor, para que viese y tasase lo que hubiese que pintar en el oratorio; lo ha visto y recocado [sic], el cual dice tiene de costa mil y quinientos reales sin ser de su obligación el poner andamios, pues eso ha de correr por cuenta aparte; pero obligándose a poner los dichos andamios quiere dos mil reales. De lo cual resolverá V.S. lo que tuviere por más conveniente.

Madrid, y abril 30 de 1732

[Firmado] don Juan Gerónimo Xristóbal de Barcos"²¹⁸.

6.3.6) "[12 de Mayo]: Oratorio de Madrid

Haviendo informado en este Ayuntamiento el señor don Juan Christóval de Varcos que don Nicolás de Zorrilla, pintor, ofrecía executar la pintura del oratorio de Madrid por precio de mil y quinientos reales, sin incluir el coste de los andamios, que éstos tenía dicho señor ajustado con Francisco Tizón, carpintero de Madrid, en ciento y cinquenta reales,

Se acordó cometerlo a dicho señor Juan de Varcos para que haga se execute la pintura expresada por el dicho don Nicolás Zorrilla en el precio de los mil y quinientos reales que ofrece, o el más cómodo a que dicho señor pudiere reducirlo, y el andamio lo haga dicho carpintero por los ciento y cinquenta reales expresados y, fenezida esta obra, informará a Madrid dicho señor para mandar librar su coste.

[Firmado] Julián Moreno de Villodas"²¹⁹.

6.3.7) "Madrid, y mayo 12 de 1732. En su Ayuntamiento. Cométese al señor don Juan Cristóbal Barcos haga se execute la pintura del oratorio por don Nicolás Zorrilla en precio de los mil y quinientos reales que ofrece, o en el más moderado a que dicho señor pudiere reducirle, como también que el andamio le haga Francisco Tizón por los

²¹⁷ A.V.: Libro de acuerdos, año 1732. Microfilm.

²¹⁸ A.V.: Secretaría. Legajo 3-413-25.

²¹⁹ A.V.: Libro de acuerdos, año 1732. Microfilm.

ciento y cincuenta reales en que dicho señor ha expresado haberle ajustado, y fenecida esta obra informará a Madrid para mandar librar su coste.

Madrid, 7 de julio de 1732. En su Ayuntamiento. Líbrense los mil y quinientos reales por la pintura del oratorio a don Nicolás Zorrilla, y cuatrocientos reales a Francisco Tizón por los andamios para ella y la del salón, mediante lo expresado por el señor Barcos.

[*En el lateral, arriba*] Pintura de la capilla de Madrid. 1732.

[*En el lateral, abajo*] Casas de Ayuntamiento”²²⁰.

6.3.8) “1729 a 1740. Diversos gastos de estrados. Obras de la cárcel. Reparos de hornos. Obras de propios. Id. de fontanería. Id. de las barcas de Arganda y Mejorada. Aposentos de comedias. Alcabala de contraste y caballerizas. Gastos ordinarios.

[*documento 2*] Pintura de el oratorio. 1.500 reales. Año de 1732.

Don Eusebio de Sabugal y Cepeda, Mayordomo de Propios de esta villa de Madrid, de cualesquier maravedís tocantes a ellos, sin embargo de cualesquier embargos, pagué a don Nicolás de Zorrilla, profesor de el arte de la pintura, mil y quinientos reales de vellón, que se libran en virtud de acuerdo de Madrid de siete de este mes, por los mismos en que se ajustó con el referido la pintura que ha ejecutado en el oratorio de las casas de el Ayuntamiento de esta villa. Que con este libramiento, y sin recibo, sin más recado, serán bien pagados los referidos mil y quinientos reales de vellón, y al dicho Mayordomo se harán buenos en la cuenta que diere de los maravedís de su cargo, tomando razón la Contaduría que la tiene de la Hacienda de esta villa de Madrid.

Fecho en ella, a nueve de julio año de mil setecientos treinta y dos.

[*Firmado*] Don Diego Bustillo

Don Lope Hurtado de Mendoza y Figueroa

Don Juan Gerónimo Xristóbal de Barcos.

Por Madrid, Diego de Oliden.

Tomó la razón don Francisco de Antequera.

[*Abajo*] A don Nicolás Zorrilla, 1.500 reales vellón por la pintura del oratorio de Madrid.

[*Al dorso*] Reciví, Francisco Nicolás de Zorrilla”.

Andamio de el oratorio. 400 reales. Año de 1732.

[...] A Francisco Tizón, carpintero de Madrid, cuatrocientos reales de vellón, que se libran en virtud de acuerdo de Madrid, de siete de este mes, por el coste de los andamios que el referido hizo para los reparos y pintura que se ha ejecutado en el salón y oratorio de las casas del Ayuntamiento de esta villa [...]”²²¹.

²²⁰ A.V.: Secretaría. Legajo 3-413-25.

²²¹ A.V.: Contaduría. Legajo 4-431-3.

6.4) 1737: MUTACIONES PARA LA REPRESENTACIÓN DE “EL HIJO DEL SOL, FAETÓN”, EN EL COLISEO DE LA CRUZ²²²

“Declaración Jurada de Don Francisco Antonio Dieguez: “Relación jurada, y quenta ordenada que yo, don Francisco Antonio Diéguez, persona nombrada por el señor don Fernando Verdes Montenegro, del Consexo de Su Majestad en el de Indias, y superintendente general de Sissas de Madrid, para percivir el caudal que se destinasse de la Thesorería general de Arcas de Sissas, para la fábrica y redificación del nuevo Coliseo de la calle de la Cruz de esta Corte, que mandó hacer el Supremo Consejo de Castilla; doy de los que se me entregaron, assí por los thesoreros en las Arcas de Sissas como de lo producido de los materiales que se vendieron, como despojos del derrivo del antiguo corral y de los que sobraron fenecido el nuevo, y asimismo de su distribución, con intervensión y disposición de don Pedro de Rivera, maestro mayor de obras y fuentes de Madrid, a quien se encargó la del referido Colisseo. Todo en conformidad de Orden del mismo señor superintendente general de veinte y ocho de junio de mill settecientos treinta y seis. Tomada la razón por el señor don Joseph Leonardo de Peralta, conttador de Intervensión de las expresadas arcas, que presento ...”.

“[*Al margen*: Mutaciones para comedias] Por contrata que executaron en diez y ocho de febrero de mill settecientos treinta y siete, don Francisco Zorrilla y Luna, don Juan Baptista Simó y don Manuel Santos Fernández, profesores de pintura, con el referido maestro mayor don Pedro Rivera, se obligaron a pintar las dos mutaciones enteras de templo y salón, caladas, con sus foros y bambolinas tocadas de oro, y la de jardín, cortina y segundo frontis y que éste había de ir tocado de oro, dibujando ellos todo lo que fuesse necessario para su mayor perfección, debiéndosseles dar todas las armaduras hechas vestidas a lienzo y todas las progeturas recortadas, y assimismo que habían de pintar la mutación de bosque entera, con sus foros y bambolinas; todo en precio de doze mill reales de vellón, como más largamente se expressa en dicha contrata, a cuiá execuzión y cumplimiento se convinieron todos en su consecuencia, y habiéndose concluido la referida obra, pagué los expressados doze mil rreales a dichos pintores, como también mill reales más las demasías que hicieron de orden de dicho maestro maior para las comedias de capa y espada, como consta de la declaración que firmó a continuazió de la memoria de ellos en catorce de mayo citado, y de los menzionados trece mill reales dieron recivo los tres nominados pintores al pie de dicha contratta en diez y siete del propio mes, que presento, en cuiá virtud se me deben hacer buenos ... 13.000 reales. [*Al margen*] Abonados en la partida 11 de más suma de la quenta”.

“Mutaciones para comedias. Habiéndose tratado y comferido con los señores don Francisco Zorrilla y Luna, don Juan Bautista Simó y don Manuel Santos Fernández, profesores del noble arte de la pintura y yo, don Pedro de Ribera, en nombre del señor don Fernando Berdes Montenegro, caballero del Horden de Santiago, superyntendente general de sisas, sobre el ajuste de las mutaciones que se han de executar para el nuevo Coliseo de la Cruz, y han de serbir para la primera fiesta que en él se ha de zelebrar, en el primer día de Pasqua de Resurrezió de este presentte año de la fecha; nos conformamos de esta forma:

Los señores don Francisco Zorrilla y Luna y don Juan Bautista Simó se hobligan a pintar las dos mutaciones enteras de templo y salón, caladas con sus foros y

²²² A.V.: Contaduría. Legajo 4-164-1.

bambalinas y tocada de oro, a satisfacción de la persona que el señor don Fernando Berdes nombrase para su reconocimiento, en prezio las dos de seys mil reales vellón, y la de jardín, cortina y segundo frontis en prezio de quatro mil reales vellón, prebiniendo que el frontis también a de yr tocado de oro, y se les a de dar todas las armaduras echas bestidas de lienzo y todas las proxeturas recortadas, dibujando dichos señores todo lo que fuesse nezesario para que quede perfectamente executado. Asimismo, se obliga dicho Manuel Santos Fernández a pintar la mutazió de bosque, toda entera, con sus foros y bambalinas, en prezio de dos mil reales de vellón, dándole asimismo todos los bastidores y projeturas puestas; todo lo que cumplirán dándoles el dinero en esta forma: dándose la mitad para empezar y la otra mitad concluydo que sea y reconocido, y yo dicho don Pedro de Ribera, arquitecto maestro mayor de Madrid, en nombre de dicho señor don Fernando Berdes y de la facultad que me tiene dada para este ajuste, me hobligo a que se les cumplirá lo tratado en esta contrata y para que conste lo firmamos. Madrid, y febrero diez y ocho de mil setezientos y treynta y siete años.

[Firmado] Francisco Zorrilla y Luna
Juan Bautista Simó
Pedro de Rivera
Manuel Santos Fernández

Asimismo, abiendo cumplido dichos tratados, emos rezivido toda la cantidad que son los doce mil reales de vellón y por las demasías de lo que a sido necesario para las comedias de capa y espada, rebajado recibimos mil reales de vellón, y por ser berdad lo firmamos en Madrid y 17 de mayo de 1737.

[Firmado] Francisco Zorrilla y Luna
Manuel Santos Fernández
Juan Bautista Simó

[Al margen] todo 13.000 reales”.

“Demasías que se an echo para la comedia de Phaeton:

Primero, seis pedestales para las estatuas,
Más dos sillas de oro,
Más el templo de el Sol
Más un pedestal con trofeos de guerra y pavellón para Marte
Más otro pedestal y pira de fuego
Más una estatua de Diana
Más un sol y resplandor
Más un carro con quatro cavallos
Más un galanson con adornos músicos
Más una manga con flores y páxaros
Más seis estrellas y arco yris
Más un escudito con las armas de Madrid
Más quatro delfines y colorir la concha
Más dos carros
Más unas tablas de mar y terraço
Más quinientos cartones de naves
Más el frontis para la comedia de capa y espada.

Haviendo visto y reconocido la memoria prezedente de las demasías echas para la comedia del *Hijo de Sol Faetonte* y frontis para las comedias de capa y espada, están ajustadas en mill reales de vellón, los que se serbirá V.M. señor don Francisco Diéguez mandar entregar a don Juan Bautista Simó y don Francisco Zorrilla. Madrid, y mayo 14 de 1737 años.

[Firmado] don Pedro de Rivera.
Resciví: Juan Bautista Simó
Francisco Zorrilla y Luna”.

6.5) 1738: MUTACIONES PARA LA REPRESENTACIÓN DE “ALEJANDRO EN LAS INDIAS”, EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO²²³

6.5.1.) 19 abril de 1738²²⁴:

"[Al margen: fiestas]. Haviendo precedido llamamiento ante diem, el señor Correxidor hizo presente como haviendo representado a su Majestad con motibo del casamiento del Rey de Nápoles y las dos Sizilias varios festexos para que, sirviéndose tenerlos a bien, en celebridad de semexante tratado, mandase lo que fuese serbido y Madrid hubiese de practicar sobre que havía su Majestad resuelto se executasen los de fuegos artificiales, y ópera en el Retiro, escusando el de toros por la incomodidad del tiempo próximo de calor; que el contenido de la expresada representazi3n y resoluzi3n es el siguiente:

Mui señor mío. En el tiempo que sirvo en el Correximiento de Madrid, he deseado manifestar a los Reyes mis reberentes obsequios en las ocasiones que se an presentado. La próxima del casamiento del casamiento [sic] del rey de las dos Sizilias instimula eficazmente mi obligazi3n a desear que Madrid la solemnize con públicos festexos, autorizándolos sus Magestades con sus reales personas, permitiéndole disponga una fiesta de toros, fuegos y una ópera en el Coliseo, executando estos festexos en una de las plazas del Retiro dichos dos primeros en ese Real Sitio, en el tiempo y día que sus Magestades mandaren, y todos los demás a quando su benignidad inclinare... [Escrito enviado el 10 de abril por el marqués de Montecalto a Sebastián de la Quadra].

"Enterado el Rey de esta representazi3n de vuesa señoría, se ha servido venir en conzederle el permiso que solizita para disponer en el Retiro las fiestas de pólbora y ópera que expresa vuesa señoría en zelebridad del casamiento del rey de las dos Sizilias, para fin de junio o prinzipios de julio, escusando la de toros por no fatigarse sus Magestades con el calor que naturalmente hará entonzes". [Escrito enviado por Sebastián de la Quadra, desde Aranjuez, el 14 de abril].

"Y enterado Madrid de lo que su Majestad se sirbe mandar, y festexos que permite se executen, y haviendo expresado el señor Correxidor estar de acuerdo y notizioso de esta resoluzi3n el eminentisimo señor cardenal Governador del Consexo, y en que por el Consexo se le franqueen a Madrid los fondos nezesarios para la execuzi3n de lo referido, se acordó se cumpliese puntualmente lo que su Majestad mandaba, a fin del más puntual cumplimiento

[Firmado] Julián Moreno de Villodas”.

6.5.2) 28 abril de 1738²²⁵:

“[Al margen: festejos reales]. Haviendo expressado el señor Correxidor de este Ayuntamiento, haver elexido su Majestad ópera en idioma italiano, executada por la compañía de ellos que ay en esta Corte, para el festejo que se ha de hazer en el Coliseo del Retiro, se trató de sortear comisarios para éste y los demás festexos que se han de

²²³ Los documentos se insertan por orden cronológico.

²²⁴ A.V.: *Libro de acuerdos. Año 1738*.

²²⁵ A.V.: *Libro de acuerdos. Año 1738*.

hazer, aviéndose echado la suerte entre los cavalleros rexidores antiguos y modernos, tocó a don Sevastián Pacheco, don Ambrosio Negrete, don Antonio Vengoa y don Francisco Cañaveras

[Firmado] Julián Moreno de Villodas”.

6.5.3) 8-14 junio de 1738²²⁶:

“Primera función número 1: Ópera de *Alexandro en las Indias*: Aquí están doce nóminas de jornales formadas por Phélix Joseph Aguado, sobrestante mayor de Vuen Retiro [*el papel está roto*] das por don Santiago Vonavia, don Pedro de Rivera y puesto el páguese del señor marqués, y lo mismo en seis relaciones de gastos extraordinarios formadas por mí, certificadas por el dicho sobrestante maior y firmadas por don Santiago Vonavia y puesto el páguese por el señor marqués; también ay sesenta y seis despachos ynclusos, memorias formadas por algunos ynteressados y una carta de pago, que todas componen ochenta y quatro entre 12 nóminas, 6 relaciones de gastos y 66 despachos, memorias y recivos ynclusos, que su ymporte y gastado por mí en la ópera ytaliana de *Alexandro en las Yndias*, y dio principio dicha construcción del theatro para dicha ópera en 10 de maio de 1738, en que dio principio dichas funciones y ópera que se representó a sus magestades en celebridad de las bodas del señor rey de las dos Sicilias, ymportan ciento treinta y quatro mill trescientos ochenta y tres reales y diez y siete maravedís de vellón: 134.383 y 17. Cotexados con la quenta”.

“Nómina extraordinaria que yo, Pheliz Joseh Aguado, sobrestante mayor de este sitio y Casa real de Buen Reitro, doi de las personas que se han ocupado esta semana de ocho a catorce de junio de mil settecientos y treinta y ocho en la construcción de el theatro que de orden del excelentísimo marqués de Montealto, del Consejo de su Majestad, superintendente general de rentas reales y correxidor de la imperial y coronada villa de Madrid y su partido, se está ejecutando con motivo de la ópera italiana que se ha de representar a sus magestades en este Coliseo, previniéndose que los jornales de pintores van regulados por don Santiago Bonavía, pintor de cámara de su Majestad y los demás travajadores por don Pedro de Rivera, maestro mayor de Madrid, en la forma siguiente”.

Pintores:

A don Francisco Ortega, cuatrocientos y veinte reales, de siete días a sesenta reales

A don Joseph de Paz, lo dicho

A don Manuel Santos, lo dicho

A don Alejandro González, ciento y sesenta y nueve reales, de seis días y medio a veinte y seis reales

A don Juan de Herrera, ciento y cinco reales de siete días a quinte reales

A Juan Díaz, ciento y cuarenta reales, de siete días veinte reales

A Juan del Alcázar, lo dicho

A don Clemente Baquero, lo dicho

A don Lázaro Fernández, ciento y cinquenta y quatro, de siete días a veintidós reales

A Juan Gutiérrez, aparejador, ochenta y quatro reales, de siete días a doce reales

A Juan Baptista Christín, noventa y ocho reales, de siete días a catorce reales

A don Joseph de Flores, ciento y cuarenta reales, de siete días a veinte reales

A don Bernardo Escudero, lo dicho por la misma relación

A don Diego Galeano, ciento y veinte y seis reales, de siete días a diez y ocho

A Joseph Gutiérrez, cincuenta y seis reales, de siete días a ocho reales

A don Juan Bautista Simó, sessenta reales, de dos días a treinta reales

²²⁶ A.V.: Contaduría. Legajo 4-133-1, s/f.

A don Francisco Zorrilla, lo dicho
A don Casimiro Jil, lo dicho
A don Luis González, setenta y cinco reales, de dos días a treinta y siete reales y medio
A don Diego Riguarte, ochenta reales, de cuatro días a veinte reales: 80
A Manuel González, cuarenta y dos reales, de siete días a seis reales
A Andrés de Herrera, treinta y cinco reales, de siete días a cinco reales
A don Jayme Agut, cuarenta y ocho reales, de dos días a veintiquatro reales”.

6.5.4): 31 de mayo de 1738²²⁷, recibo:

“45: Feliz Joseph Aguado, sobrestante mayor y thenedor de matteriales de este sitio y casa real de Buen Retiro certifico que don Francisco Zorrilla ha pintado cinco bambalinas medianas de templo para la mutación que ha de servir en la ópera italiana que se debe representar y Madrid sirve a sus majestades en este Coliseo.

Buen Retiro, y mayo 31 de 1738.

[*Firmado*] Feliz Joseph Aguado.

Pintado de zinco bambalinas medianas de templo: Las zinco bambalinas expresadas se axustaron de manos en ttres zientos y sesenta reales de vellón. Buen Retiro, dicho día: 360.

[*Firmado*] Santiago Bonavia

Páguese.

[*Al dorso*] Reciví la cantidad que expresa el despacho a la buelta.

[*Firmado*] Francisco Zorrilla”.

6.5.5) 8 de junio de 1738²²⁸, recibo:

“48: Feliz Joseph Aguado, sobrestante mayor y thenedor de materiales de este sitio y casa real de Buen Retiro certifico que don Francisco Zorrilla ha pintado tres bastidores de la mutación de pavellón, los dos grandes y uno pequeño, que ha de servir en este Coliseo para la ópera italiana que se deve representar a sus majestades.

Buen Retiro, y junio 8 de 1738.

[*Firmado*] Félix Joseph Aguado.

Pintado de 3 bastidores de la mutación de pavellón: El pintado de los tres bastidores expresados en este despacho se axustaron en doszientos y setenta reales de vellón. Buen Retiro, dicho día: 270.

[*Firmado*] Santiago Bonavia.

Páguese.

[*Al dorso*] Recibí

[*Firmado*] Francisco Zorrilla”.

6.5.6) 21 de junio de 1738²²⁹, recibo:

“55: Feliz Joseph Aguado, sobrestante mayor y thenedor de matteriales de este sitio y casa real de Buen Retiro, certifico que don Francisco Zorrilla [*sic*] ha pintado tres vastidores de muralla, ocho jarrones de flores, un vastidor de gavinete, y ayudado a pintar otros de la propia mutación, todo para la construcción de el teatro en este Coliseo con motivo de la ópera italiana que se ha de representar a sus Magestades.

Buen Retiro, y junio veinte y uno de mil settecientos y treinta y ocho.

[*Firmado*] Félix Joseph Aguado.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

El pintado de los tres bastidores de muralla, ocho jarrones de flores, un bastidor de gabinete y demás que se expresa en este despacho, se axustó en quatrocientos y ochenta y zinco reales de vellón. Buen Retiro, dicho día: 485.

[Firmado] Santiago Bonavia.

Páguese.

[Al dorso] Reciví lo expresado en éste.

[Firmado] Francisco Zorrilla”.

6.5.7) 27 junio de 1738²³⁰:

"Al margen: repartimiento balcones. Haviéndose hecho presente en este Ayuntamiento tenerse notizia de que en el repartimiento que se estava haziendo de los balcones del Coliseo del Buen Retiro por el señor Mayordomo mayor para la ópera que se havía de executar en él a sus Magestades, en zelebridad del casamiento del rey de las dos Sizilias con la princesa de Polonia [sic] no señalaba balcón a Madrid".

6.5.8) 7 julio de 1738²³¹:

[Se les ha destinado] "el aposento número 6 del tercer suelo para ver la ópera de música de Alexandro en las Indias que se havía de hazer a sus Magestades el día ocho de este mes se acordó que respecto de no haver de ponerse celosías en los balcones, por haver de concurrir sus Magestades en la luneta a ver dicha fiesta, se pusiesen los bancos de Madrid y se havisase a todos cavalleros capitulares, procurador general y secretarios de Ayuntamiento para que lo ocupasen, hasta el número de doze, incluso el asiento del señor Correxidor, que havía de quedar desembarazado, por si gustase de subir a él, y que los onze cavalleros que llegasen primero fuesen los que lo ocupasen como se practicaba en los aposentos de los theatros de comedias, sin ninguna novedad.

Haviéndose también expuesto de parte del señor Correxidor que respecto de que su señoría no hiría a el aposento señalado a Madrid, por hallarse en la prezisión de concurrir a la disposizi3n del real festexo que estuviere prompto, podría en su lugar ir uno de los señores thenientes, de que enterado Madrid mediante no haver semexante ejemplar en ninguna de las comedias que se han echo en dicho Coliseo, ni de los theatros del público, se acordó se escusase, y no se practicase semejante nobedad, pues sólo concurriendo en persona el señor Correxidor, podría ocupar su lugar.

[Firmado] Julián Moreno de Villodas”.

6.5.9) 9 julio de 1738²³²:

"[Al margen: Ópera en el real Coliseo]. [Los comisarios informan de que] "en el día que se havía executado a su Majestad la ópera de música en el real Coliseo, no se les permitió entrar en el teatro de él por el mayordomo de semana, conde de San Sateli, en contrabenzión de lo que siempre y sin nobedad se havía practicado en todas las fiestas que Madrid havía echo en lo pasado en el expresado Coliseo a sus Magestades [dada la premura del tiempo no lo habían podido arreglar, por lo que] havían pasado a poner en manos del señor don Sebastián de la Quadra el memorial correspondiente para su Magestad a fin de que en adelante no se les dispistase ni perturbase una tan distinguida regalo, siendo Madrid que ejecutaba que ejecutaba [sic] la fiesta".

²³⁰ A.V.: Libro de acuerdos. Año 1738.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

6.6) 1741: LICENCIA PARA LA PINTURA DE LA CÚPULA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VEGA, DE HARO²³³

6.6.1, 26 de Julio de 1741: Poder del cabildo:

“Sepan los que vieren este público ynstrumento de poder como nosotros, el cavildo ecclesiástico de beneficiados de las yglesias parrochiales de esta villa de Haro, que juntos y congregados esttamos a son de campana ttañida, y en el sittio y forma que tenemos de costtumbre de nos junttar para conferir y trattar las cosas ttocantes al serbicio de Dios nuestro Señor, bien y utilidad de este cavildo y la fábrica de dichas yglesias de que somos compattronos juntto con la xustticia y regimiento de esta dicha villa, nombradamente don Juan de Salazar, don Miguel Joseph de Gojenola, abogado de los reales Consejos, don Joseph Remón de la Vega, don Gregorio de Aguiniga, mayordomo maior, don Diego de Villasante Ogazón, don Bentura de Mecetta, don Joseph Christóval de Gogenola, don Juan Anttonio de Coscoxales, don Francisco Anttonio de Urbina, abogado de dichos reales Consejos, y don Bernardo Marrón, ttodos beneficiados de dichas yglesias y la maior partte de los que ai en ellas, de que el ymfraescriptto notario da fee. Y por los ausentes, emfermos, ympedidos y venideros, presttamos voz y caucion, de ratto gratto yudicatum solbendo a manera de fianza, de que esttarán y pasarán, estaremos y pasaremos por lo que en virtud de este poder se hiciere, so expresa obligación que para ello hacemos de los propios y renttas de dichas yglesias, devajo de la qual decimos, que en la de Nuestra Señora de la Vega, y para el altar de su capilla mayor se ha echo rettablo nuevo, y ttambien para sus colatterales, y éstos se han dorado, y ttodo su ymportte y costte se ha ejecuttado con las limosnas con que han conttibuído los devottos a esta soberana ymagen, y hallándose colocada en dicho alttar maior, y rettablo nuevo, desluce mucho su hermosura y maior cultto en no dorarse, y más a la vista de esttarlo dichos dos colaterales. Y mediante que, para poder ejecuttar esta obra no ttiene dicha yglesia y santuario efecttos prompttos con que poder hacerla, sino que sea ttomando a censo hastta en cantidad de mill y quinientos ducados de vellón, y que ttodo el pueblo desea con la maior ansia se dore dicho rettablo, así para que esta soberana Señora estté con la decencia correspondiente a ttan magestuosa y devota ymagen como para aumentar la devoción y limosnas de los vecinos de esta villa y de los pueblos comarcanos, pues de otra forma y no tomándose dicha cantidad a censo, en muchos años no se podrá conseguir ttan santto fin por no tener como ba prevenido dicha yglesia y santuario efectos ni rentas para poder costear el gasto de dicho rettablo, mas que ttan solamente las limosnas, y en atención a que para la fábrica de la capilla maior y otras obras que en ella se han ejecuttado en virtud de liciencia de el hordinario de este obispado, se ttomaron a censo en el año de mill setecientos y seis, dos mill ducados de vellón sobre los propios y renttas de la yglesia parrochial de señor Santo Thomás, a que está unida como su mattriz la de Nuestra Señora de la Vega y que éstos se han redimido y quittado enteramente con sus limosnas, y que lo mismo se podrá ejecutar a lo más denttro de veintte años con los mill y quinienttos ducados que aora se sacaren para efecto de dorar el referido rettablo, y para conseguirlo y que se conzedan las licencias necesarias a este fin, por ser en tan conocida y nottoria utilidad de dicha yglesia y santuario, y aumento de su devoción, como ttales compattronos que somos de ella, juntto con los señores Justticia y Regimiento de esta dicha villa, y por lo que a nosotros toca, ottorgamos y damos nuestro poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario, a don

²³³ A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 266-295. Únicamente transcribimos los documentos más relevantes, haciendo un resumen de los restantes. Al igual que en ocasiones anteriores, se han ordenado cronológicamente.

Vicente Antonio de Frías, presbítero, y a don Joseph Antonio de Salas, vecinos de esta dicha villa y mayordomos de dicha yglesia, y a Juan Bautista Villar, procurador de la audiencia episcopal deste obispado, a los tres juntos y a cada uno de por sí ynsolidum, con cláusula de sustitución en forma especial para que, en nuestro nombre y representación y como tales compatronos, puedan parecer y parezcan ante el señor provisor y vicario general deste dicho obispado y demás jueces, justicias y tribunales que combengan y sean competentes, y por la vía y remedio que más aia lugar yntente y pida se sirva conceder licencia para poder ttomar a censo de la persona o comunidad que los quisiere dar los expresados mill y quinientos ducados de vellón, para que sirban para parte de pago de el coste que ha te tener el dorar dicho retablo, cuia obra se sacara al pregón, y rematará en el mejor postor, y para que a la seguridad de dicho censo y sus réditos se puedan hipotecar los propios, rentas y efectos de las fábricas de dichas yglesias de señor Santo Thomás y Nuestra Señora de la Vega, según y en la forma que se ha practticado en otras ocasiones, precediendo para ello si fuere necesario ymformación de la utilidad que se seguirá de dorar dicho retablo, así para el mayor cultto y devoción, como para el aumento de limosnas, sobre lo qual y hasta conseguirlo hagan y presenten pedimientos, requirimientos, protestas, citaciones y en prueba testtigos, escriptos, escripturas, testimonios, provanzas, y los demás papeles e ynstrumentos que sean necesarios, y todo ello lo aumen [*sic*], tachen, redargúan y contradigan, quanto en contrario se presentare, prettendiere e yntentare, recusen jueces, letrados, receptores y otros ministros, y las juren y, siendo necesario, se aparetten de ellas, oigan auttos, ynterlocutorios y senttencias difinitivas, consientan lo favorable y de lo en contrario apelen y supliquen y lo sigan y prosigan dónde y ante quien vieren que combenga, ganen despachos con censuras precisas y más agravadas, requieran con ellos a quienes se dirigieren y pidan su acepttación y debido cumplimiento, y hagan todos los demás auttos y diligencias judiciales y extrajudiciales que sean precisas hasta conseguir la referida licencia para sacar dicho censo y dorar dicho retablo, y que se remate esta obra en el mejor postor. Que el poder que para ello, y lo demás anexo y concerniente, se requiere y es necesario, el mismo les damos y otorgamos a los dichos don Vicente Anttonio de Frías, don Joseph Antonio de Salas, como ttales mayordomos y Juan Bautista Villar, a los ttres junttos y a cada uno insolidum y a sus sustitutos sin ninguna limitación, con comprensión de ttodo los susttancial, y con libre, franca y general administración y relevación en forma, y a la obserbancia y cumplimiento de quantto en su virtud se hiciere, obrare y executare, de nuevo obligamos los propios y renttas de dichas yglesias, y para que nos la hagan guardar y cumplir damos poder a las justicias y jueces de su Santtidad que nos sean competentes y lo recibimos por sentencia pasada en authoridad de cosa juzgada, renunciamos todas las leies, fueros y derechos que sean o ser puedan en nuestro favor, con la general en forma, y por firme y vastante lo ottorgamos según dicho es ante el presente nottario y testtigos en esta villa de Haro, a veinte y seis días de el mes de jullio de mill setecientos y quarenta y un años, siendo testigos don Juan Fernández de Imaña, clérigo de menores órdenes, criado de dichas yglesias, Manuel de Cevallos, vecino de esta dicha villa, y Thomás de Cárcamo, residente en ella, y los señores otorgantes, a quienes yo el dicho nottario doi fee conozco. Lo firmaron don Joan de Salazar, licenciado don Miguel Joseph de Gojenola, don Joseph Remón de la Vega, don Gregorio de Aguiniga, don Diego de Villasante Ogazón, don Ventura Vicente de Meceta, don Joseph Christóval de Gogenola y Medinilla, don Juan Antonio de Coscojales, licenciado don Francisco Anttonio de Urbina, don Bernardo Marrón. Antte mí, Manuel Romo Díaz. Enmendado va, zed, nuestro, valga, entre renglones, licencia, valga. Yo el dicho Manuel Romo Díaz, notario appostólico y de los fechos del cavildo de beneficiados de las yglesias de esta villa de Haro, presente fui a lo que de mí se haze mención, y este traslado conquerda con su

original que en mi poder queda, a que me remito, y en fee de ello lo signo y firmo dicho día, mes y año de su otorgamiento.

En testimonio de verdad,

[Firmado] Manuel Romo Díaz”²³⁴.

6.6.2), 27 de julio de 1741. Poder del Ayuntamiento.

“Sepan los que vieren este público ynstrumento de poder, como nos, la justticia y regimiento de esta villa de Haro que junttos y congregados estamos en la sala capitular de ella, para trattar y conferir las cosas tocantes al serbicio de Dios nuestro Señor, bien y utilidad de esta dicha villa y de la fábrica de sus yglesias parrochiales de que somos compatronos junto con el cavildo de beneficiados de ellas, expecial y nombradamente don Joseph Anttonio Martínez de Medinilla, Carlos de Palacios, alcaldes hordinarios, don Francisco López de Robredo, don Diego Manuel de Ravanera Tejada, Miguel López de Rodrigo y Diego Gill, regidores, y el licenciado don Pedro Sixto de Bozo, abogado de los Reales Consejos y procurador síndico general de el Concejo y vecinos de esta dicha villa, que es el Ayunttamiento pleno de ella, de que el ynfraescriptto nottario da fee, y esttando asi juntos como ttales compatronos, dezimos ... [*continua, sin apenas variación, como el poder anterior*] ... damos nuestro poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario, a don Vicente Anttonio de Frías, presbítero, y a don Joseph Anttonio de Salas, vecinos de esta dicha villa y mayordomos de la dicha yglesia y santuario, y a Juan Bauphtistta Villar, procurador de la Audiencia episcopal de este obispado, con cláusula ... [*continua, sin apenas variación, como el poder anterior*] ..., ante el presente nottario y testtigos en esta villa de Haro a veinte y siete de jullio de mill settecientos y quarenta y un años, siendo testtigos Luis Ruiz, Lucas de Durango y Bartholomé de Mendoza, vecinos de ella y los señores otorgantes, a quienes yo el dicho nottario doi fee conozco, lo firmaron: don Joseph Anttonio Martínez de Medinilla, Carlos de Palacios, don Francisco Vicente López de Robredo, don Diego Manuel de Ravanera Tejada, Miguel López, Diego Jill, licenciado don Pedro Sixto de Bozo. Antte mí, Manuel Romo Díaz. Yo el dicho Manuel Romo Díaz, notario apostólico y escrivano de su Magestad de el número y ayuntamiento de esta villa de Haro, presente fui a lo que de mí se haze menzión, y este traslado conquerda con su original que en mi poder queda, a que me remito, y en fee de ello lo signo y firmo como tal notario en estas quatro foxas en dicha villa de Haro, a veynte y nueve de julio de mil setezientos y quarenta y un años.

En testimonio de verdad,

[Firmado] Manuel Romo Díaz”²³⁵.

6.6.3) 3 de agosto de 1741: Solicitud al obispado para pedir un censo.

“Juan Bauphtista Villar, en nombre de las Comunidades eclesiástica y secular de la villa de Haro, conpatronos de sus Iglesias Parrochiales y como ttales administradores de sus fábricas cuios poderes especiales presento y juro como más aia lugar ante vuesa merced, parezco y digo que en la Iglesia y santuario de Nuestra Señora de la Bega, una de las referidas de dicha villa se a hecho rettablo nuevo para el altar maior, donde esta colocada dicha soberana ymaxen, y ttambién para sus colaterales, y éstos se an dorado, y todo su importe se a suplido y pagado con las limosnas con que an contribuido los devotos y, a la bista de estar dorados los colaterales, es mui reparable el que no lo estté el Altar maior, maiormente estando en él tan devota ymaxen, de modo que desluce mucho su ermosura y cultto, por lo que desean mis partes se dore y que se pinte la media Naranxa, así por la ermosura de dicho templo

²³⁴ Ibidem, 272-274v.

²³⁵ Ibidem, 275-276v.

como para el maior culto de Nuestra Señora, y que se aumente la devocion de los vecinos de dicha villa y de los pueblos comarcanos, y se logren copiosas limosnas, para lo qual mediante no tener dicho santuario efecttos ni rentas algunas para poder costear dicha obra por mantenerse sólo de las limosnas, y en el gasto de las echas haver imbertido crecidas cantidades y también en la redempcion de un censo que con licencia de este tribunal se tomó para la fábrica de la capilla maior; tienen deliberado vaxo del veneplázitto de vuesa merced el tomar a zenso mil y quinientos ducados, sobre los propios y rentas de la yglesia parrochial de Santo Thomas de dicha villa a que está unida la referida de la Bega, y respectto de que dicha obra es mui necesaria y útil a dicha yglesia y santuario, por redundar en su maior desencia y aumento de la deboción y que se podrá redimir dicha cantidad con el importe de limosnas en menos de veinte años, como se a echo del cittado empeño de dos mill ducados, y que con dicha cantidad y alguna más que se suplirá de dichas limosnas se podrá poner el dicho retablo maior y su media naranxa, con la maior perfección y ermosura.

Pido y suplico a vuesa merced se sirva conceder licencia en forma a mis partes para que puedan hacer dorar el retablo de la capilla maior de dicha yglesia y santuario de la Bega, y pintar su media naranxa, y para ello y pagar su coste tomar a zenso los dichos mil y quinientos ducados de vellón de las personas o comunidades que lo quisieren dar sobre los propios frutos y rentas de dicho santuario, su fábrica y la de la expresada yglesia de Santo Thomás como matriz, ypotecándolos según y en la forma que se a practicado otras ocasiones, y para que sobre todo puedan hacer y otorgar las escrituras necesarias, en que mis partes recibirán merced con justicia que pido, etc.

[Firmado] Villar²³⁶.

“Que don Joseph de Villasante, cura y beneficiado en la yglesia parrochial de la villa de Haro, informe a su merced sobre lo que en la pettición antecedente se expresa, y las renttas y caudal que ttenga la vasílica de Nuestra Señora de la Bega y el modo como se podrá con ello redimir el zenso que se prettende tomar, dándosele la lizencia para tomarle, y qué efectos recibe la iglesia de Santto Thomas de dicha villa por dicha vasílica, para que deva entrar en esta obligación, y el caudal que ttenga de bueno la referida yglesia de Santto Thomás, y si en ella ay necesidad de semexantte obras u otra más precisa, o necesitte de ornamenttos o basos sagrados, con lo demás que en su razón se le ofrezca para, en su vista, prover justicia; así lo proveió, mandó y firmó el señor licenciado don Bernavé Anttonio de Brocartte, provisor y vicario general de este obispado de Calahorra y la Calzada. En Logroño, a quatro de agosto de mil settecientos y quarenta y un años. Doi fee.

[Firmado] Licenciado Brocartte

Antte mí, don Manuel Ignacio Solano

[Al pie] Informe²³⁷.

6.6.5) 7 de agosto de 1741, Manuel Romo Díaz, notario apostólico, comunica el despacho anterior a José de Villasante Ogazón, cura y beneficiado de dichas iglesias²³⁸.

²³⁶ Ibidem, 268-269r. Al margen del folio 268 hay una anotación, fechada en Logroño el 3 de agosto, con la petición de informes que recogemos a continuación y que no hemos transcrito para evitar reiteraciones.

²³⁷ Ibidem, 269-269v.

²³⁸ Ibidem, 270.

6.6.6) 8 de agosto: Informe de José de Villasante Ogazón.

“Informe. Señor,

En ejecución y cumplimiento de lo que oy vuesa merced me hordena, por su despacho de quatro de este mes, digo que es cierto que en la iglesia de Nuestra Señora de la Vega se ha hecho rettablo nuevo para el altar mayor, donde está colocada estta soberana ymagen, y también para sus colatterales, y éstos se han dorado, y todo su ymporte se ha suplido y pagado con las limosnas con que han contribuido los devotos, sin que aia contruydo empeño alguno dicha yglesia, y también es cierto será conveniente el que se dore dicho rettablo, y pinte la media naranja, así para maior culto de esta soberana Señora, como la devoción de los fieles, lo que desean con ttda ansia los vecinos de esta villa, según lo que he exprimentado [*sic*]. Dicha yglesia de la Vega no tiene más rentta que la de tres heredades de tierra blanca que componen como cinco fanegas, y una viña de quatro obreros, que esto se administra por los maiordomos; y las limosnas que anualmente se recojen son como ciento y cinquenta fanegas de trigo, sesenta de cevada, docientas cánttaras de vino, y en dinero como dos mill y quinientos reales, de suerte que todo importará como seis mill reales, y deducidos los gastos de alumbraria, cera, oblación, ornamentos, salario de el capellán, alimentos de hermitaños y demás gastos precisos, quedarán buenos en cada un año más de docientos ducados, y esto sin otras limosnas y legados que se suelen hacer, con cuio producto no pongo duda que en veinte años se podrá redimir el censo de mill y quinientos ducados que intenta ttomar para dorar el referido retablo, y aun en menos tiempo, así como lo a echo de uno de dos mill ducados que tomó para la fábrica de la capilla maior, y sólo con las limosnas que a tenido, y además de ello se a echo dicho rettablo nuevo, colaterales, colgaduras de damasco, muchos ornamentos y otras obras. Y, aunque es cierto que la yglesia de Santo Thomás no recibe efectos algunos de la de Nuestra Señora de la Vega, también lo es que es matriz y unida de ésta, y que no hace muchos años contribuía la de Santo Thomás a la mencionada de la Vega con alguna cantidad para pagar el salario de el capellán, y siempre que falta éste sirve el cavildo sin llevar estipendio alguno, por cuias circunstancias, y la de estar unidas estas yglesias, siempre que se ha ofrecido sacar censo para la de la Vega, se han hipotecado los vienes propios y rentas de dicha yglesia de Santo Thomás a su seguridad, y así se ejecutó con el de dos mill ducados que se sacó para la fábrica de dicha capilla maior, y que se ha redimido por la de la Vega sin que aia contribuido con cosa alguna para ello la de Santo Thomás, y no tiene censo alguno más que el expresado de mill y quinientos ducados que aora yntentta tomar. La expresada yglesia de Santo Thomás tiene el rettablo de el altar maior y colaterales sin dorar, pero para ejecutar esta obra no piensa en sacar censo, porque con las renttas y primicias que tiene podrá hacerlo en algunos años, como lo ha ejecutado en otras obras de maior ymportancia, como son la thorre, encajonar la yglesia, retablo y colaterales y muchos ornamentos, sin contraher empeño alguno; que es quanto puede informar a vuesa merced, cuia vida ruego a Nuestro Señor dilatte muchos años. Haro, y agosto ocho de mill setecientos y quarenta y uno.

[Firmado] Don Joseph de Villasante Ogazón”²³⁹.

6.6.7) 12 de agosto de 1741. “Presentto informe y pido se conceda la licencia.

“Juan Bautista Villar, en nombre de las comunidades ecclesiástica y secular de la villa de Haro, compattronos de sus yglesias parroquiales de Santo Thomás y Nuestra Señora de la Bega, y como tales administradores de sus fábricas, como más aia lugar, hago presentación con la solemnidad necesaria de este ynforme echo por don Joseph de Villasante, cura y beneficiado de dichas yglesias, por el qual resulta ser ciertta la relación de mi petición de tres del corriente, y lo útil que es dorar el retablo mayor de dicha yglesia y santuario de la Bega y pinttar su media naranja, tomando a censo mil y

²³⁹ Ibidem, 270-271r.

quinientos ducados, en cui atención y a lo demás que resultta de dicho informe ya que mis partes siempre an atendido a la maior utilidad de dichas iglesias.

Pido y suplico a vuesa merced se sirva conceder la licencia que tengo pedida para tomar dicho censo y dorar dicho retablo mayor y pintar la media naranja, y para que estas obras las puedan axusttar mis parttes con los maestros de la maior satisfazi3n sin ponerlas a remate por esperimenttarse de en que por hazer vaxas suelen quedar las obras en sujetos de menos abilidad y dexarlas imperfectas, como es p3blico y notorio y que en ello recibirán mis partes merced, con justicia que pido.

[Firmado] Villar”²⁴⁰.

6.6.8) 14 de agosto de 1741: El obispado solicita la licencia otorgada para el censo de 2.000 ducados que se había pedido en 1706 para la fábrica de la capilla²⁴¹.

6.6.9) 26 de agosto de 1741: Manuel Romo Díaz, notario apostólico, certifica que Vicente Antonio de Frías, presbítero y mayordomo del santuario le había mostrado una escritura de censo de 2.000 ducados de vellón, otorgada el 18 de mayo de 1728, a favor de la madre abadesa y religiosas del convento franciscano de Santa Clara de Vitoria, para con ellos redimir el censo que se debía a los religiosos del convento de Santo Domingo de dicha ciudad de Vitoria, según escritura de 6 de julio de 1706. El censo del convento de Santa Clara había quedado redimido por sendas escrituras de 19 de agosto de 1735 y de 22 de julio de 1739²⁴².

6.6.10) s/f. Entre el 14 de agosto y el 4 de septiembre de 1741. “Haro. Presento un ttestimonio y pido se detertermine. [Añadido] Autos, septiembre 5 de 1741.

“Juan Baupptista Villar, en nombre de las comunidades eclesiásttica y secular de la villa de Haro, compatronos de sus iglesias parroquiales de Santo Thomás y Nuestra Señora de la Bega y como ttales administradores de sus fábricas, como más aia lugar digo: que ppor autto de catorce de este mes se a mandado que mis partes presenten copia autténtica de la licencia que obtubieron para constituzi3n del censo de dos mil ducados que ttenían contra sí dichas yglesias, y respectto de que, aunque an echo muchas dilixencias en su busca, no la an podido hallar y que por el ttestimonio dado por Manuel Romo Díaz, escrivano de dicha villa y nottario appostólico que presenttó y juró constta la constituttión de dicho censo, en virtud de la licenzia de este tribunal y su redepci3n,

Suplico de vuesa merced, se sirva deterterminar como tengo pedido en mis petticiones de tres y doce del corriente, y en su consecuencia conzeder la licencia que ttengo pedida así para ttomar el nuevo censo que se desea como para la obra del dorado del rettablo maior de dicha iglesia de la Bega y pinttar su media naranxa, que así es de justticia que pido, etc.

[Firmado] Villar”²⁴³.

6.6.11) s/f (entre el 4 y el 12 de septiembre de 1741): “Insisto en que se determine y conzeda la licencia pedida. [Añadido] Autos, septiembre 12 de 1741.

Juan Baupptista Villar, en nombre de las comunidades ecclesiástica y secular de la villa de Haro conpatronos de sus yglesias parrochiales de Santo Thomás y de Nuestra Señora de la Bega, como más aia lugar digo: que haviéndose pedido por mis partes lizenzia para ttomar a zenso mil y quinientos ducados, sobre los vienes y rentas de dichas yglesia, y para con esta cantidad hacer dorar el retablo maior de Nuestra Señora de la Bega y

²⁴⁰ Ibidem, 277-277v. La notación marginal del folio 277, fechada en Logroño el 14 de agosto, se relaciona con con la petici3n del despacho que recogemos a continuaci3n.

²⁴¹ Ibidem, 277v.

²⁴² Ibidem, 279-280v.

²⁴³ Ibidem, 278.

pintar la media naranxa de ella, se mandó presentar la lizencia conzedida para la constitución de otro censo que ia está redimido, y sin embargo de haver presentado testimonio en relación de ella y de dicha redepción, no se a determinado aunque para ello está mandado subir los autos, y porque de la dilación se siguen graves perxuizios ynsto en que se determine y conzeda la dicha lizencia.

Suplico a vuesa merced mande que para ello se suban los autos. Como es de xusticia que pido, etc.

[Firmado] Villar”²⁴⁴.

6.6.12) 27 de septiembre de 1741: Miguel de Frías, notario público y apostólico y escribano del número de Haro, certifica el contenido de un documento presentado por el presbítero Vicente Antonio de Frías y Victoriano, mayordomo de la basílica, con la licencia otorgada por el provisor y vicario general del obispado, de 23 de junio de 1706, para tomar el censo referido²⁴⁵.

6.6.13) s/f (entre el 27 y el 30 de septiembre de 1741: “Presentto la licencia manda [sic] traer y pido se conceda la pedida para la nueva obra:

Juan Baupptista Villar, en nombre de las comunidades eclesiástica y secular de la villa de Haro, compatrono de las fábricas de las Yglesias de Santto Thomas y Nuestra Señora de la Bega de ella, como más aia lugar digo: que haviendo representtado a vuesa merced lo preciso que es el dorar el retablo mayor de dicha yglesia de la Bega y pintar su media naranxa, pidiendo lizencia para ello y tomar a zenso para este fin mil y quinienttos ducados sobre los bienes y rentas de dichas fábricas, se mando hazer ziertto informe y en su bista que presentasen mis partes la lizencia dada por este tribunal en el año pasado de settezienttos y seis para la constittucion del zenso de dos mil ducados para la conclusion de la obra de la capilla maior de dicha yglesia, y por no encontrarla se presenttó testimonio de la constitución de dicho censo y sus redempciones y a ora se a encontrado entre otros papeles de dicha fábrica la referida lizencia, y de ella presentto copia autténtica en forma con el juramento necesario en cuia vista, y teniendo presente lo que de ella y de los demás auttos resulta, y que aunque para la obra principal de dicha capilla maior contribuiéron los vecinos y parrochianos con algunas limosnas y premicias voluntarias con el fin de que se redimiese con maior promptitud, al presente no se les puede pedir ni exorttar a que lo agan, a causa de que se haian mui [*palabra ilegible*] y con nottoria imposibilidad por la contribución del diez por zientto cargada en sus haziendas, y que a pedido por su Magestad (que Dios guarde) a que se añade que al presente son mui crezidas las limosnas que recoxen para Nuestra Señora de la Bega, y con ellas en breves años se ará la redempción del nuevo censo; por todo lo qual,

A vuesa merced pido y suplico se sirva conceder licencia que ttengo pedida, según y como se expresa en mis petticiones de tres y doce de agosto último, en que recibirán merced mis partes, con justicia que pido, etc.

[Firmado] Villar”²⁴⁶.

6.6.14) 30 de septiembre de 1741: Concesión de la licencia

“Nos, el licenciado don Bernabé Antonio de Brocarte, provisor y vicario general deste obispado de Calahorra y Lacalzada por el ilustrísimo señor don Joseph de Espejo y Cisneros, mi señor, cavallero del orden de Santiago, obispo de dicho obispado, del Consejo de su Magestad, etc., por las presentes damos comisión en forma a don Joseph de Villasante, cura y beneficiado de las yglesias de la villa de Haro, para que por testimonio de un nottario o escribano ponga cédulas en pueblos combenientes, llamando

²⁴⁴ Ibidem, 281-281v.

²⁴⁵ Ibidem, 282-284r.

²⁴⁶ Ibidem, 285-285v.

maestros con término de veinte días para ejecución de dorar el retablo de la capilla maior de la yglesia y santuario de la Bega, una de las de dicha villa, y pintar su media naranja, admitiendo las posturas que se hicieren, y sin pasar el remate con su ynforme y parecer que sobre todo nos haga dicho cura, y expecialmente de las prendas y avilidad de dichos maestros postores, remita a este tribunal todas las diligencias originales para en su vista probeher justicia, que para todo ello y demás anejo y concerniente le damos plena comisión, con facultad de ligar y absolver. En Logroño, a treinta de septiembre de mil settecientos y quarenta y un años.

[Firmado] Licenciado Brocarte

Por mandato del provisor, don Manuel Ignacio Solano”²⁴⁷.

6.6.15) 2 de octubre de 1741: “Requerimiento al cura.

En la villa de Haro, a dos días de el mes de octubre de mil settecientos y quarenta y un años, yo Manuel Romo Díaz, nottario aposttólico, vecino de ella, de pedimento y requirimiento de la parte de las comunidades ecclesiásttica y secular de esta dicha villa, leí e hice nottorio el despacho de esta otra parte, librado por el señor Provisor y vicario general deste obispado en ttreinta de septtiembre pósito pasado al señor don Joseph de Villasante Ogazón, cura y beneficiado de las yglesias parrochiales de ella, quien dijo obedece dicho despacho con todo respeto y beneración, accepta la comisión que por él se le confiere, y en su cumplimiento mandava y mandó se le libren edicttos para las ciudades de Logroño, Victoria y Santo Domingo de la Calzada, y para esta villa, para que qualesquiera maestros doradores y pintores que quisieren obligarse a dorar el retablo de la capilla maior de la yglesia y santuario de Nuestra Señora de la Vega, y pintar su media naranja, concurra a esta villa en el término de veinte días, que empezarán a correr desde el día de la fijación, que se le admitirá las posturas que fueren justas y arregladas y se pondrá por fee el día en que se despacharen dichos edicttos, y del que se fijaren para que constte y proceder cumplido que sea dicho término, a admittir las mejores posturas que se hicieren por los maestros que concurrieren, y en bista de ellas ejecutar a su merced, sin proceder al remate, lo que se prebiene por el cittado despacho. Así lo respondió, mandó y firmó, de que yo el nottario doy fee.

[Firmado] don Joseph de Villasante Ogazón

Ante mí, Manuel Romo Díaz”²⁴⁸.

6.6.16) 3 de octubre de 1741: “Fee de haverse despachado edicttos:

Yo, el infraescriptto notario, certifico y doi fee, que oi tres de octubre de mill settecientos y quarenta y uno, por el señor don Joseph de Villsante Ogazón, cura y beneficiado en las yglesias parrochiales de esta villa, y juz de comisión de el señor provisor y vicario general deste obispado, se han librado los edicttos conttenidos en el autto antecedente, firmados de su merced y autthorizados por mí, para las ciudades de Logroño, Victoria y Santo Domingo de la Calzada, y para fijarse en esta villa de Haro, y para que constte lo firmo en ella, dicho día, mes y año.

[Firmado] Manuel Romo Díaz”²⁴⁹.

6.6.17) 7 de octubre de 1741: “Fee de fijación de edictos:

Yo, el dicho nottario, certifico y doi fee, que oi siete de octubre de mill settecientos y quarenta y uno, se ha fijado en una de las puerttas principales de la yglesia parrochial de señor Santo Thomás apósttol de esta villa de Haro, un edicto en que se hace expresión que qualesquiera maestros doradores y pintores, que quisieren dorar el retablo de la capilla mayor de la yglesia parrochial de Nuestra Señora de la Vega, y

²⁴⁷ Ibidem, 285v-286.

²⁴⁸ Ibidem, 286v.

²⁴⁹ Ibidem, 287.

pinttar su media naranja, concurran a esta villa en el término de veintte días, ante el señor don Joseph de Villasante Ogazón, cura y beneficiado en dichas yglesias, y juez de comisión de el señor provisor y vicario general de este obispado, que se admittirá la mejor postura que hicieren. Y para que conste, lo pongo por diligencia y lo firmo dicha día, mes y año.

[Firmado] Manuel Romo Díaz”²⁵⁰.

6.6.18) 8 de octubre de 1741: Fijación de edictos en Vitoria:

“Don Joseph de Villasante Ogazón, cura y venefiziado en las yglesias parroquiales de esta villa de Haro y juez de comisión del señor provisor y vicario xeneral de este obispado de Calahorra y la Calzada, hago saver a todos los maestros doradores y pintores de las ciudades, villas y lugares de esttos reynos y señoríos, que en la iglesia de Nuestra Señora de la Vega extramuros de dicha villa, se halla el rettablo de la capilla maior sin dorar, y dicha capilla y su media naranxa sin pintar, y en virtud de lizencia conzedida por dicho señor provisor, se a de dorar el expresado rettablo, pintar la dicha media naranxa, para cuio mottivo se zitta y convoca a los maestros que respectivamente quisieren executar estas obras comparezcan ante mí en estta villa, que se les admittirá las postturas que justtas fueren, para lo qual se les señalan veinte días de término que empiezan a correr desde el día en que se fixare este edicto, y se hará el rematte en el maestro o maestros que mexor postura hizieren. Fecho en estta villa de Haro, a tres de octubre de mil settezientos y quarentta y un años. Don Joseph de Villasante Ogazón, por su mandado, Manuel Romo Díaz.

Yo, don Juachín González de Echavarri y Ugarte, escrivano de su Majestad del número y maior de rentas reales, diezmos y aduanas de esta ciudad de Vittoria, doi fee que este traslado concuerda con el edicto orixinal que este día hize fixar en las puerttas principales de la iglesia parrochial de San Miguel de ella, como paraje público. Y para que constte donde combenga, doi el presentte, signo y firmo en esta dicha ciudad, a ocho de octubre de mill settecientos y quarenta y un años.

En testimonio de verdad,

[Firmado] Juachín González de Echavarri”²⁵¹.

6.6.19) 8 de octubre de 1741: Fijación de edictos en Logroño:

[Tras el mismo edicto, antes transcrito] “Concuerda este traslado con su original, que di presente día, efixiado y puesto en uno de los pilares de los quatro cantones de la calle Mayor de esta ciudad, y para que así conste donde combenga, así lo certifico yo, Andrés Fernández de Aguirre, nottario público apostólico, por autoridad apostólica y ordinaria y del tribunal eclesiástico deste obispado de Calahorra y Lacalzada. En Logroño, a ocho de octubre de mil settecientos y quarenta y un años, y lo firmé,

[Firmado] Andrés Fernández de Aguirre”²⁵².

6.6.20) 27 de octubre de 1741: Fijación de edictos en Santo Domingo:

“Certifico io, el infraescripto notario público por ambas comunidades que en el día siete deste presente mes y año se fijó por mí, y en la puerta de la santa iglesia desta ciudad, un edicto por el qual se combocava a qualquiera dorador y pintor que quisiere hazer postura a dorar el retablo de Nuestra Señora de la Bega, extramuros de la villa de Haro, y pintar su capilla con ttérmino de veinte días, el que aviendo estado dicho tiempo se desfixó por mí; de que en igual manera certifico para sacar los efectos que que [sic] aia lugar, y en fee de ello lo signo y firmo en La Calzada y octubre veinte y siete de mill setezientos y quarenta y un años.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ibidem, 290-290v.

²⁵² Ibidem, 291-291v.

En ttestimonio de verdad,
[Firmado] Domingo de Cárcamo”²⁵³.

6.6.21) 27 de octubre de 1741: “Autto:

En la villa de Haro, a veinte y siete días de el mes de octubre de mill settecientos y quarentta y un años, el señor don Joseph de Villasante Ogazón, cura y benefiziado en las yglesias parrochiales de ella, y juez de comisión del señor provisor y vicario general de este obispado, por ttestimonio de mí el nottario, dijo que, mediante cumplirse en este día los veinte señalados para admittir las posturas que se hicieren para la ejecución de dorar el retablo de la capilla mayor de la yglesia y santuario de Nuestra Señora de la Vega, y pintar a media naranja y que, en birtud de los edictos que a este fin se libraron, han concurrido y se hallan en esta villa muchos maestros doradores, señalava y señaló su merced el día de mañana, veinte y ocho de este mes para admittir las posturas que se hicieren, desde las dos de la tarde en adelante, en la casa y santuario de Nuestra Señora de la Vega, para la ejecución de dorar el referido retablo, con arreglamiento a las condiciones que están formadas, las que se pondrán a continuación de este autto, para hacerlas notorias a dichos maestros. Y asimismo se pondrán las certificaciones de haverse fixado los edictos en las ciudades de Logroño, Victoria y Santo Domingo para combocar dichos maestros, y por este su autto así lo mandó y firmó, de que yo el notario doy fee.

[Firmado] don Joseph de Villasante Ogazón
Ante mí, Manuel Romo Díaz”²⁵⁴.

6.6.22) Siguen las “Condiziones para dorar el retablo de la Vega y su custodia, colocado en la capilla maior de la parroquial de dicho santuario”²⁵⁵ y, a continuación, la propuesta del maestro Fernando López Sagredo, para realizar el trabajo “en precio y cantidad” de 20.000 reales; esta propuesta está firmada por el dorador el 9 de agosto de 1741, aunque al añadir otros trabajos, aumenta su precio a 20.500 reales, en un documento que no lleva fecha²⁵⁶.

6.6.23) 28 de octubre de 1741: Posturas para el dorado del retablo de la capilla mayor de la basílica. Concurrieron: Juan de Baroa y Chavarría, vecino de Logroño, en 17.000 reales; Fernando López de Sagredo, vecino de Almondra²⁵⁷; 17.700 reales; Antonio Jiménez, vecino de Vitoria, 16.400 reales; José de Bravo, de Burgos, 16.300; José de Frías, de Villar de la Torre, 16.200; Juan Bautista Jocano, de Orduña; 16.100; José de Frías rebajó la postura a 16.000 y José de Bravo, a 15.900. Al no “aver habido otro maestro que hiciese más baja” se levantó el acto a la espera de lo que determinase el Provisor²⁵⁸.

6.6.24) 29 de octubre de 1741: “Ynforme. Señor:

En ejecución de lo que vuesa merced se sirve mandarme, por su despacho de treinta de septtiembre próximo pasado, expedido para las obras que se inttentan hacer en el santuario de Nuestra Señora de la Vega, se han practticado todas las diligencias que previene y le acompañan, y respectto de que la última y mejor postura se hizo por Joseph de Bravo, dorador de el crédito que le han granjeado sus muchas obras, y últimamente la de el retablo maior de la parrochial de Santiago de esa ciudad, y la que

²⁵³ Ibidem, 292.

²⁵⁴ Ibidem, 287v.

²⁵⁵ Ibidem, 288-289.

²⁵⁶ Ibidem, 289-289v.

²⁵⁷ Debe de tratarse de la pedanía de Villalmondar, ubicada en los montes de Oca (Burgos).

²⁵⁸ A.H.P.Lo.: Protocolo 4026 (Manuel Romo Díaz), 293-294.

esttá concluyendo en la de La Vastida, me parece ocioso cansar a vuesa merced con el ynforme de los demás maestros que han echo posturas. Aunque los edictos no sólo comprendían dorar el retablo, sino pintar ttambién la media naranja, por no haver concurrido pintores de crédito no se pasó a tratar de dicha pintura, y en atención a que no es obra de mucho costte y que en estas cercanías no ay sujeto que pueda ygualar la avilidad de el que pintó las capillas colaterales, y ser la uniformidad o similitud ttan necesaria, me parece que, siendo de el gusto de vuesa merced, se puede serbir dar facultad a los comisarios nombrados por estas dos comunidades, que con ttan celosa aplicación han mirado y miran las cosas de el santuario de Nuestra Señora de la Vega, como es a ttodos notorio, para que busquen pintor que con aciertto pueda pintar la dicha media naranja, y a mí mandarme quanto fuere de su maior agrado; Haro y octubre, veinte y nueve de mill setecientos y quarentta y un años.

[Firmado] Don Joseph de Villasante Ogazón”²⁵⁹.

6.6.25) s/f, entre 29 y 31 de octubre de 1741: “Presento las posturas y pido se conceda la licencia para el remate.

Juan Bautista Villar, en nombre de las comunidades ecclesiástica y secular de la villa de Haro, patronos de sus yglesias, como más aia lugar: hago presentación con el juramento nezesario de las posturas echas al dorado de el retablo maior de Nuestra Señora de la Vega, con las demás diligencias practicadas en su rrazón, y atento lo que de ellas resulta,

Supplico a vuesa merced se sirva conzeder licencia en forma para el remate de dicho dorado en Joseph de Bravo, maestro de los primeros créditos, y para lo tocante a pintar la media naranja, dar licencia a mi parte para ajustarlo con el maestro de su maior confianza, en que rezivirá mercer, etc.

[Firmado] Villar”²⁶⁰.

6.6.26) 31 de octubre de 1741, concesión de la licencia.

“En la ciudad de Logroño, a treinta y uno de octtubre de mil setecientos y quarenta y un años, vistas las diligencias antecedentes, hechas a pedimento de las comunidades ecclesiástica y secular de la villa de Haro, por el licenciado don Bernabé Anttonio de Brocarte, provisor y vicario general de este obispado de Calahorra y Lacalzada por el ilustrísimo señor don Joseph de Espejo y Cisneros mi señor, cavallero del orden de Santiago, obispo de dicho obispado, del Consejo de su Magestad, por testimonio de mí el notario, dijo dava y dio licencia en forma a dichas comunidades ecclesiástica y secular, o a sus poderistas comisarios y mayordomos en su nombre, para que, con asistencia e interbención de don Joseph de Villasante, cura y beneficiado de las yglesias de dicha villa, procedan al remate de la egecuzión del dorado de la capilla maior de la iglesia y santuario de Nuestra Señora de la Vega en Joseph de Bravo, maestro dorador enla cantidad de quinze mil y nobecientos reales de vellón, de su más y mejor postura y de conocida avilidad. Y así bien les dava y dió dicha licencia para pintar la media naranja de dicha yglesia y santuario, a disposición y con interbención de dicho cura ajustándolo en la maior combeniencia, sobre lo qual se les encarga la conciencia con el maestro o maestros de su mayor confianza y en razón de uno y otro se harán y otorgarán las escripturas necesarias, con las cláusulas, condiciones, fuerzas y firmezas combenientes y de estilo, a las quales ynterponía e interpuso su merced su autoridad y decreto judicial en forma para que valgan y hagan fe en juicio y fuera dél, y por este su auto así lo proveió, mandó y firmó, de que doy fe.

[Firmado] Licenciado Brocarte.

Ante mí, Santiago Joseph de Chasco”²⁶¹.

²⁵⁹ Ibidem, 294-294v.

²⁶⁰ Ibidem, 295.

6.6.27) 12 de diciembre de 1741: José Villasante Ogazón, comisionado por el Provisor, Vicente Antonio de Frías y José Antonio de Salas, mayordomos de la basílica, firman con José Bravo y Fernando Sagredo el contrato para el dorado del retablo²⁶².

²⁶¹ Ibidem, 295v.

²⁶² Ibidem, 266-267v.

LÁMINAS



Lám. 1: *Santo Entierro*, h. 1698



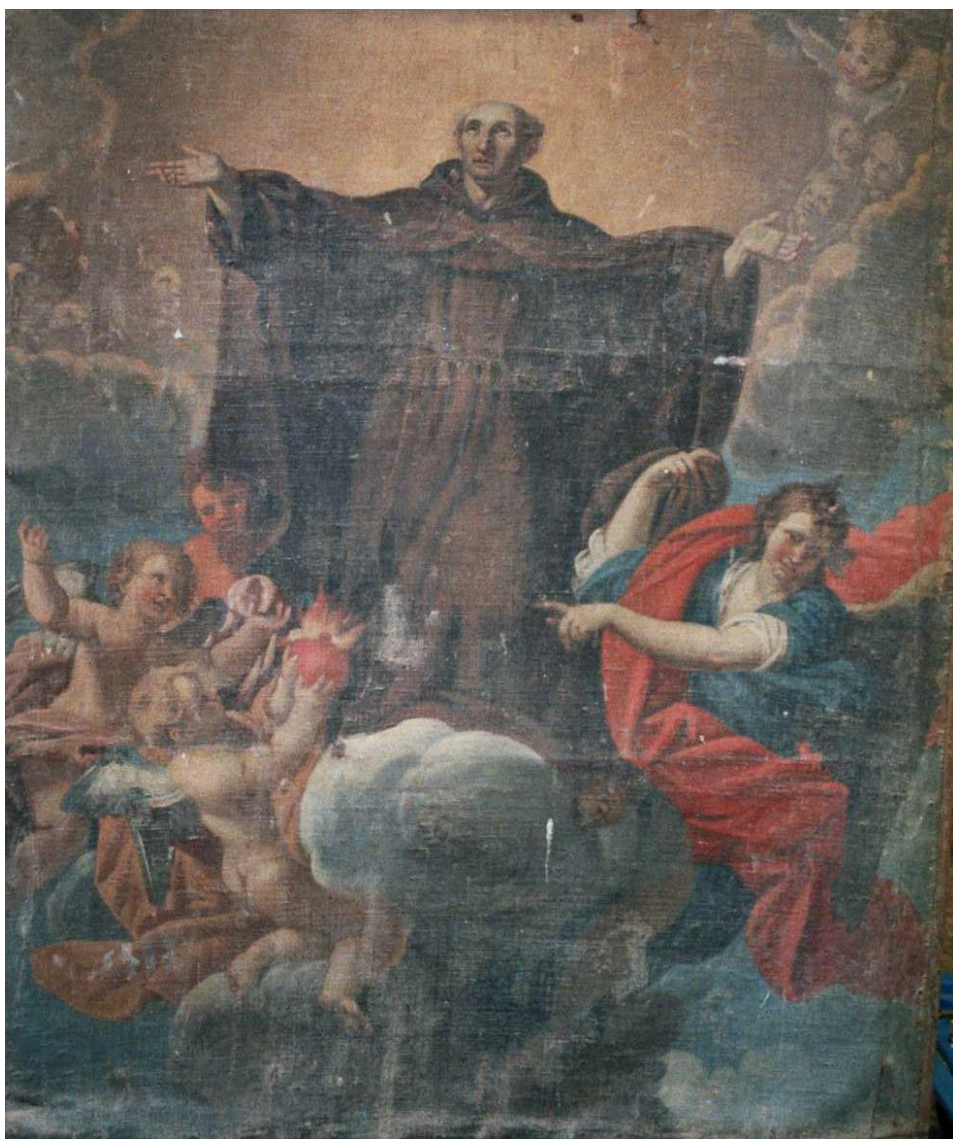
Lám. 2: *Santa Ana dando lección a la Virgen, 1700/1710*



Lám. 3: *La Magdalena penitente*, 1700/1710



Lám. 4: Sagrada familia acompañada por ángeles músicos, 1700/1710



Lám. 5: *Éxtasis de san Pedro Regalado*, h. 1710



Lám. 6 a) Santuario de la Aguilera: *San Francisco*, h. 1712



Lám. 6 b) *San Antonio*, h. 1712



Lám. 6 c) ¿*San Diego*? , h. 1712



Lám. 7: San Vicente Ferrer y san Antonio Abad, 1714



Lám. 8 a) Camarín de Portillo, 1714/1715: *S. Mateo, Anunciación y S. Marcos*



Lám. 8 b) *San Lucas y San Juan*



Lám. 8 c) *Huída a Egipto*



Lám. 8 d) *Coronación de la Virgen*



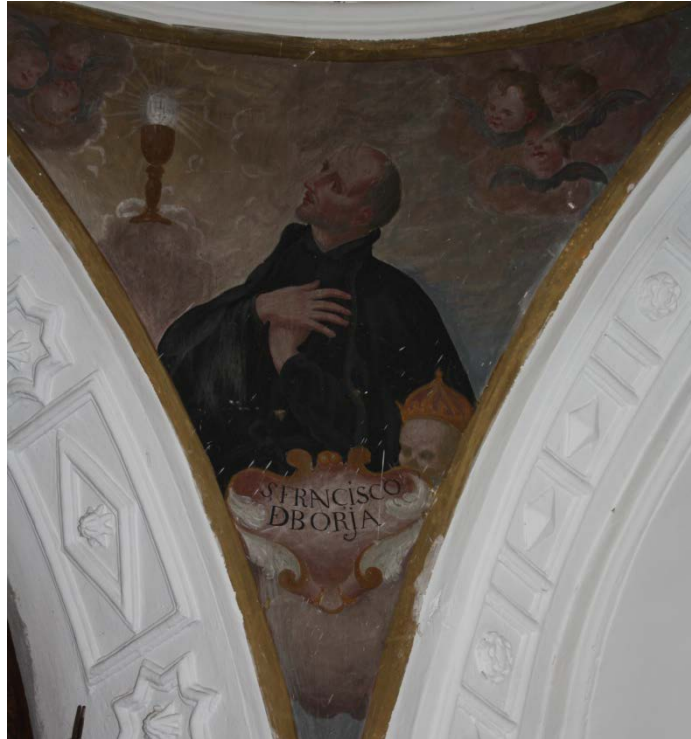
Lám. 8 e) *Asunción de la Virgen*



Lám. 8 f y g) Ángeles mancebos



Lam. 9 a) Capilla de S.F.Javier, Portillo, 1715/1716: *San Ignacio de Loyola*



Lam. 9 b): *San Francisco de Borja*



Lám. 10 a) Estandarte: *Inmaculada Concepción*, 1715



Lám. 10 b) *Cristo crucificado* (reverso)



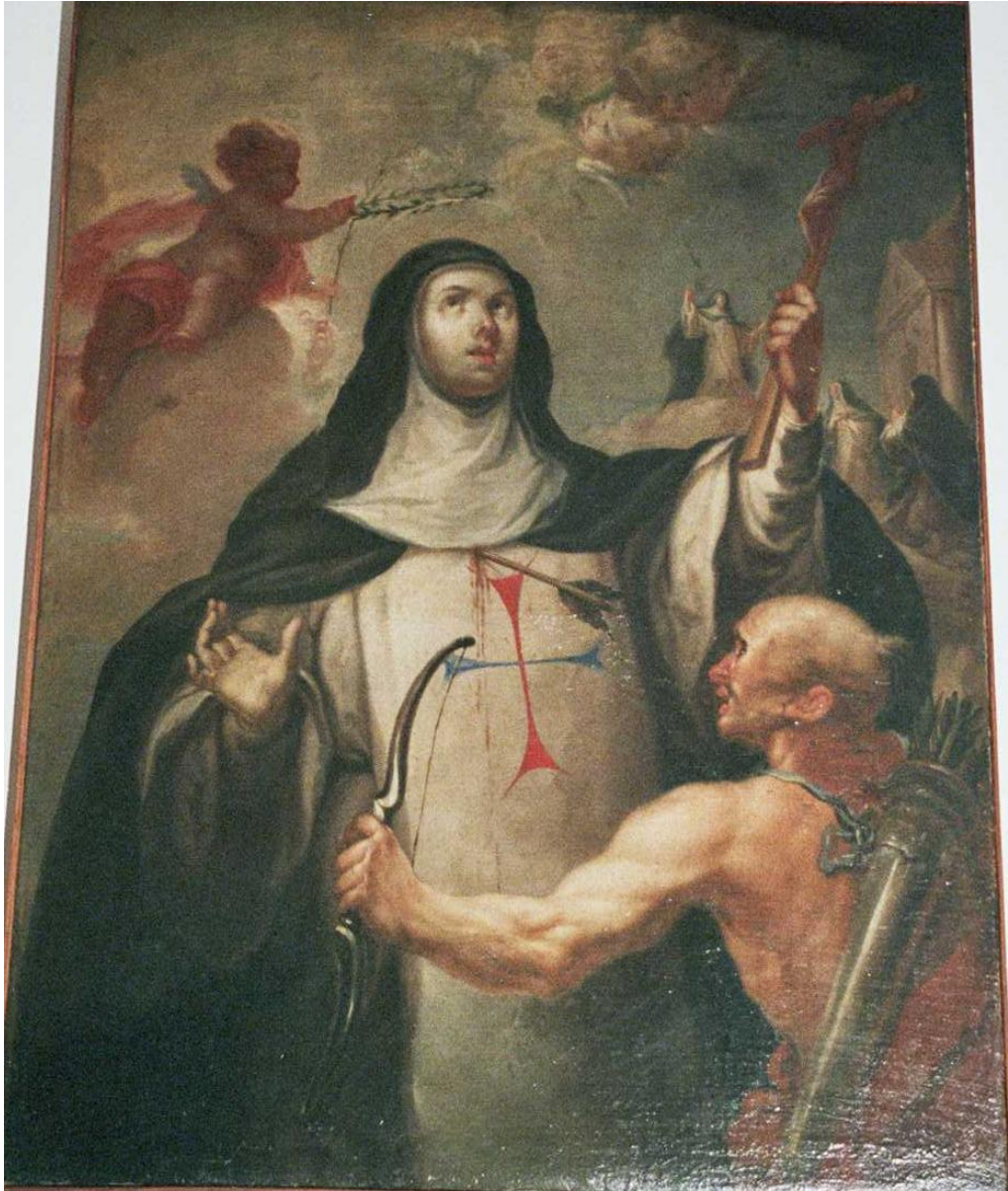
Lám. 11: *Glorias de la Casa Farnese*, 1717



Lám. 12 a) *San Juan Ánglico*, 1716/1719



Lám. 12 b) *Beato padre fray Marcos Criado, mártir, 1716/1719*



Lám. 12 c) *Santa Laura de San Pedro*, 1716/1719



Lám. 12 d) *San Roberto de San Juan*, 1716/1719



Lám. 12 e) *San Francisco Ramsay*, 1716/1719



Lám. 12 f) San Guillermo, rey de Escocia, 1716/1719



Lám. 13 a) Estandarte de *Jesús Nazareno* (anverso), 1721



Lám. 13 b) Estandarte de *Jesús Nazareno* (reverso), 1721



Lám. 14: *Jesús Nazareno rescatado*, 1721/1726



Lám. 15 a) Relicario, *Jesús Nazareno* (anverso), h. 1722



Lám. 15 b) Relicario, *Inmaculada Concepción* (reverso), h. 1722



S. Millan Patron de España.
f.º 502 villa del. J.ª a Palom.º sc.º

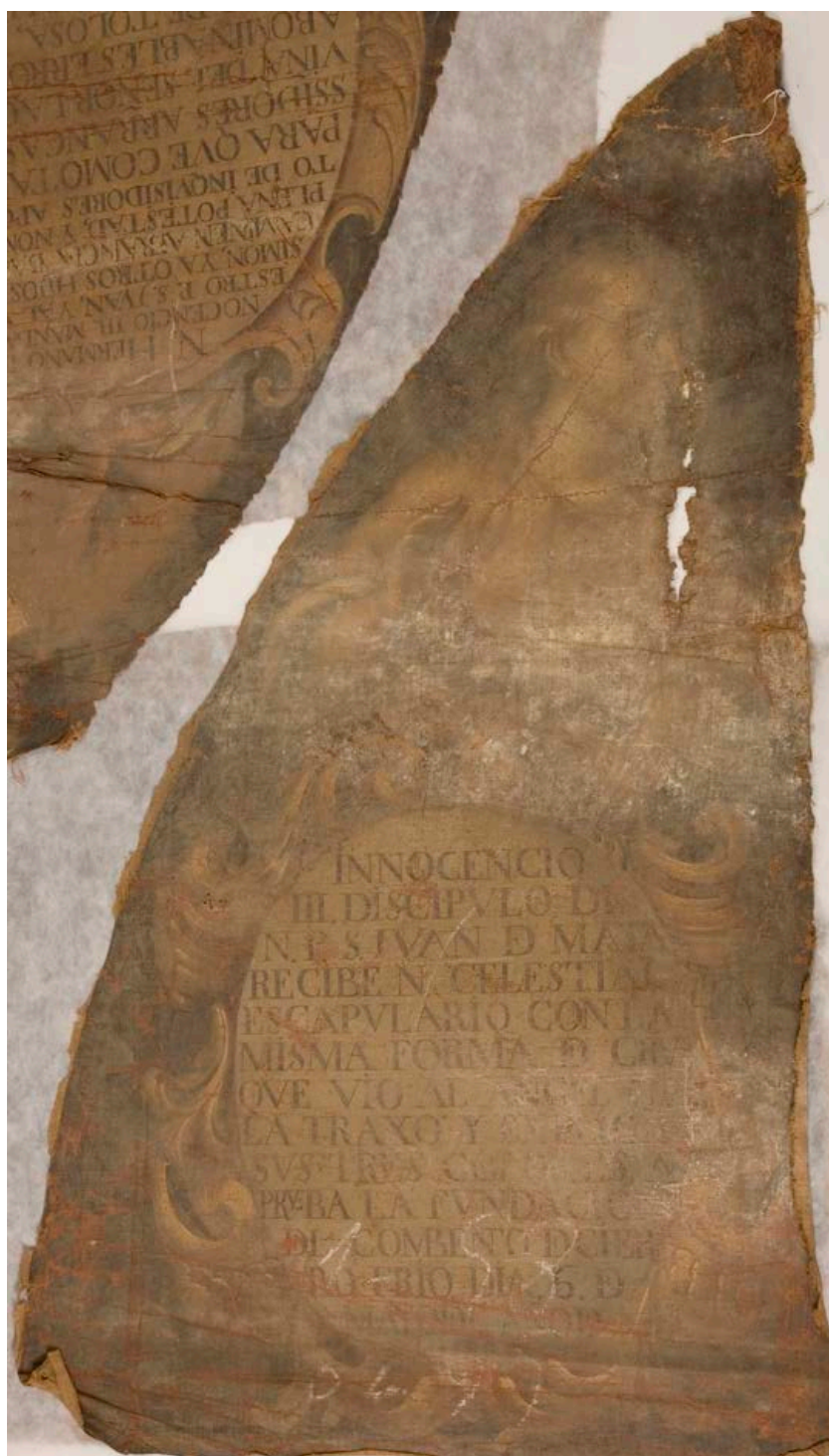
Lám. 16 a) San Millán, Patrón de España, 1724



Lám. 17 a) *Fray José de San Benito*, 1725



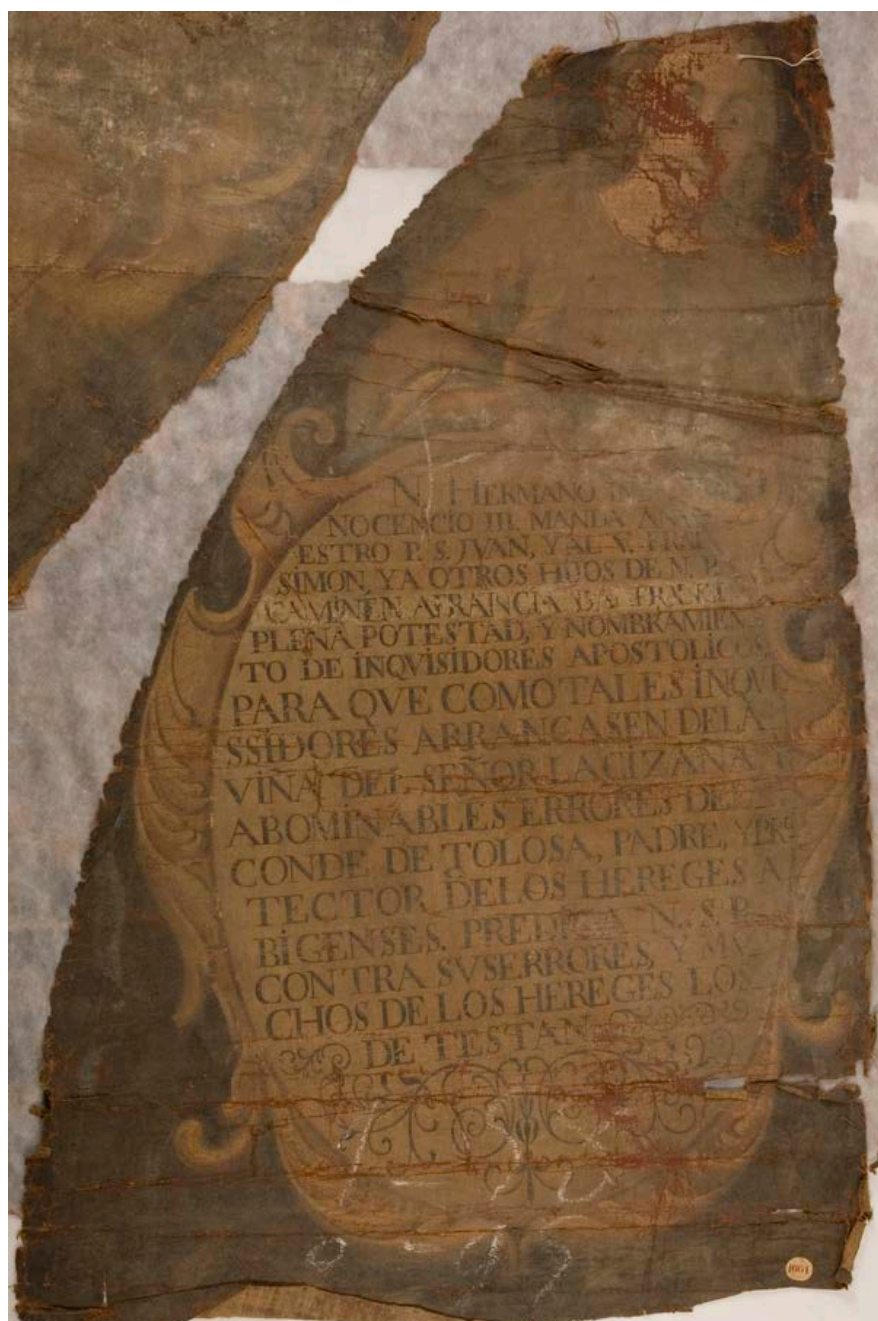
Lám. 17 b) *Nuestra Señora de Montserrat*, 1725



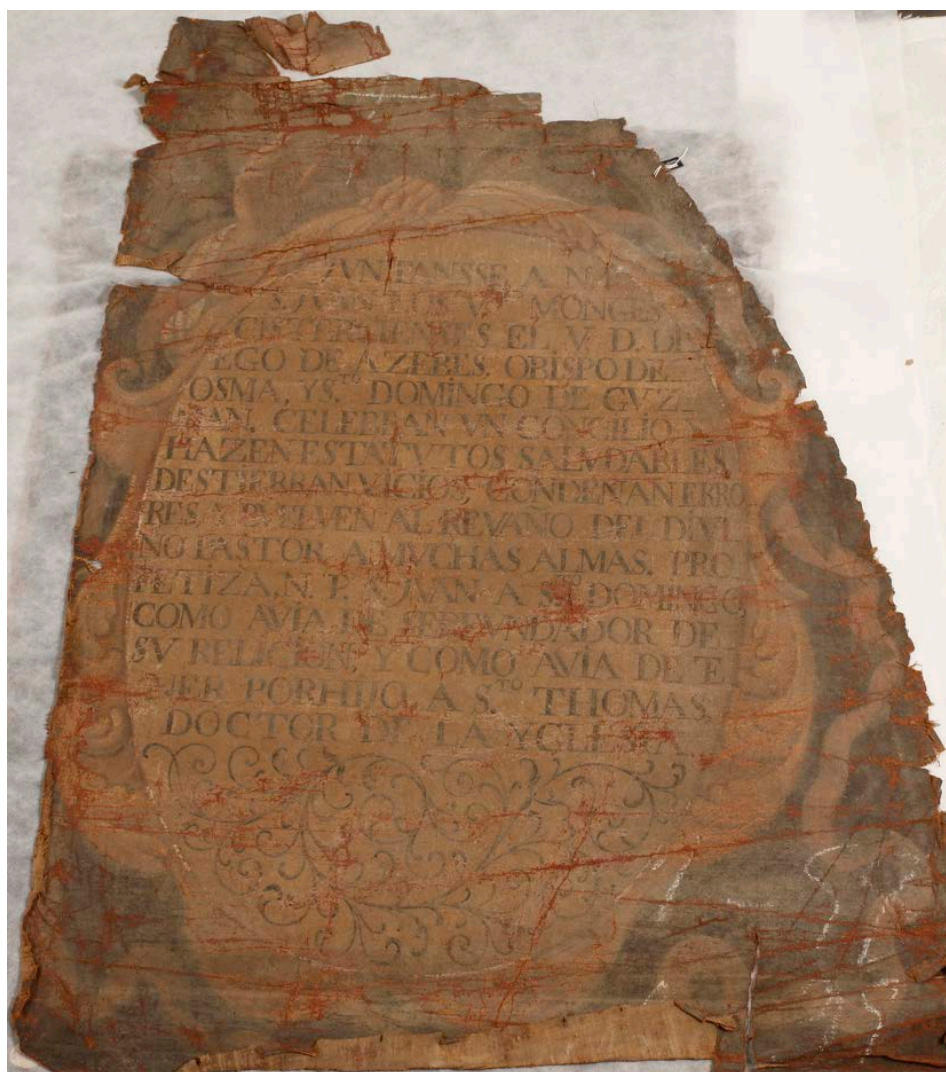
**Lám. 18 a) Joven con una tarjeta alusiva a la visión de Inocencio III,
1725/1733**



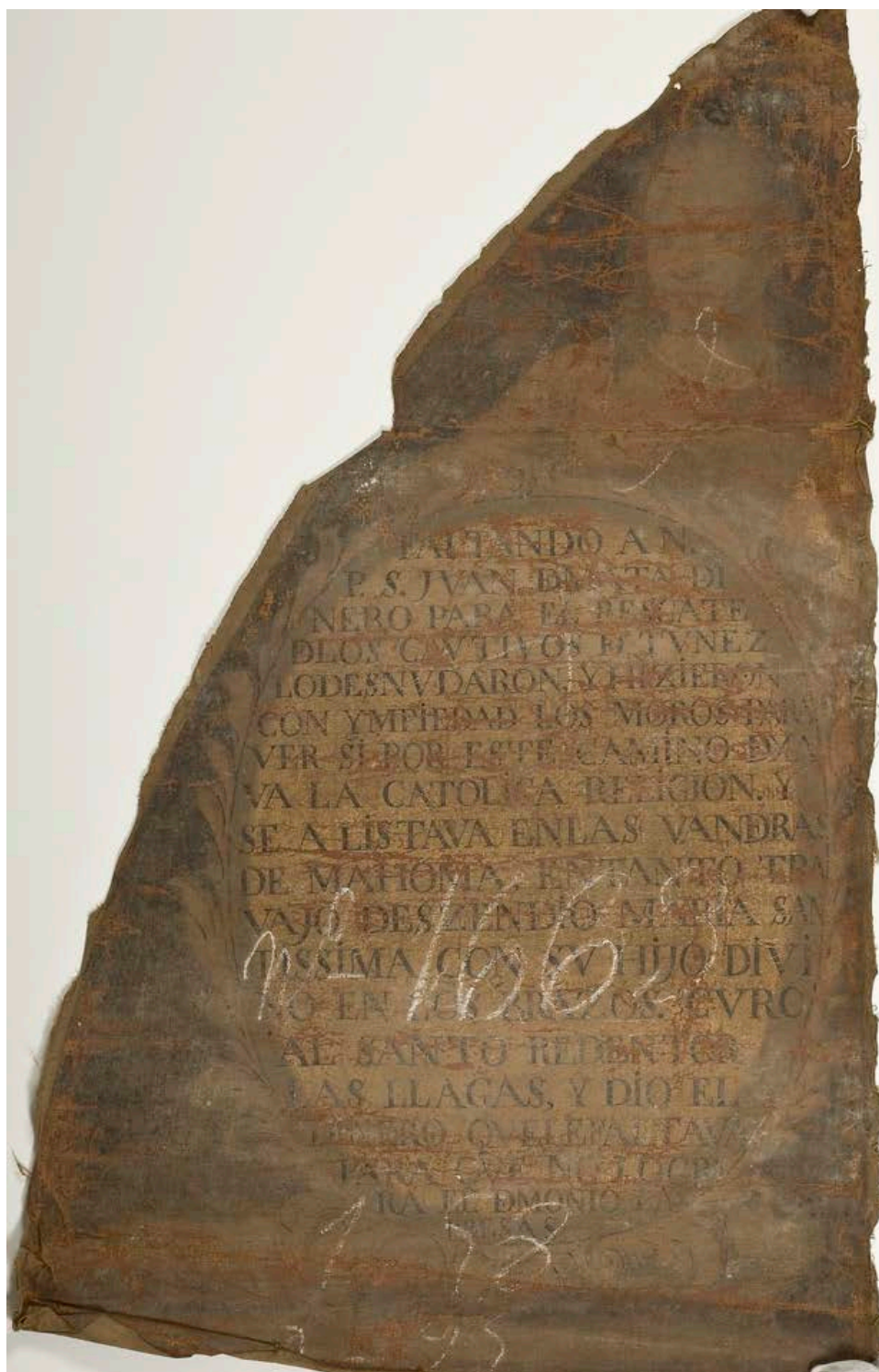
Lám. 18 b) *Joven con una tarjeta alusiva a la aprobación de la regla,*
1725/1733



Lám. 18 c) *Joven con una tarjeta alusiva al nombramiento como inquisidor, 1725/1733*



**Lám. 18 d) Joven con una tarjeta alusiva al encuentro con Santo Domingo
1725/1733**



Lám. 18 e) Joven con una tarjeta alusiva a la aparición de la Virgen, 1725/1733



Lám. 19: Fray Calixto de la Transfiguración, 1725/1733



Lám. 20 a) *Padre Estrabo, abad*, h. 1730



Lám. 20 b) *Padre Anselmo, abad*, h. 1730



Lám. 21: *Visión de san Benito*, 1726



Lám. 22: *Nuestra Señora de Valvanera*, 1730



Lám. 23 a) *Felipe V*, h. 1725



Lám. 23 b) *Isabel Farnesio*, h. 1725



Lám. 24: *fray Antonio Alejandro Sarmiento de Sotomayor, obispo de Montoñedo, 1727-1728*



Lám. 25: *San Nicolás de Bari, 1731*



Lám. 26: *Nuestra Señora de Belén*, 1731



Lám. 27: *Nuestra Señora de la Vega de Haro*, 1732



Lám. 28 a) *Santa Gertrudis la Magna*, 1732



Lám. 28 b) Corazón de santa Gertrudis con el Niño Jesús, 1732



29 a) *Raquel*, 1732



Lám. 29 b) *Débora*, 1732



Lám. 29 c) *Abigail*, 1732



Lám. 29 d) *Judit*, 1732



Lám. 29 e) *Rut*, 1732



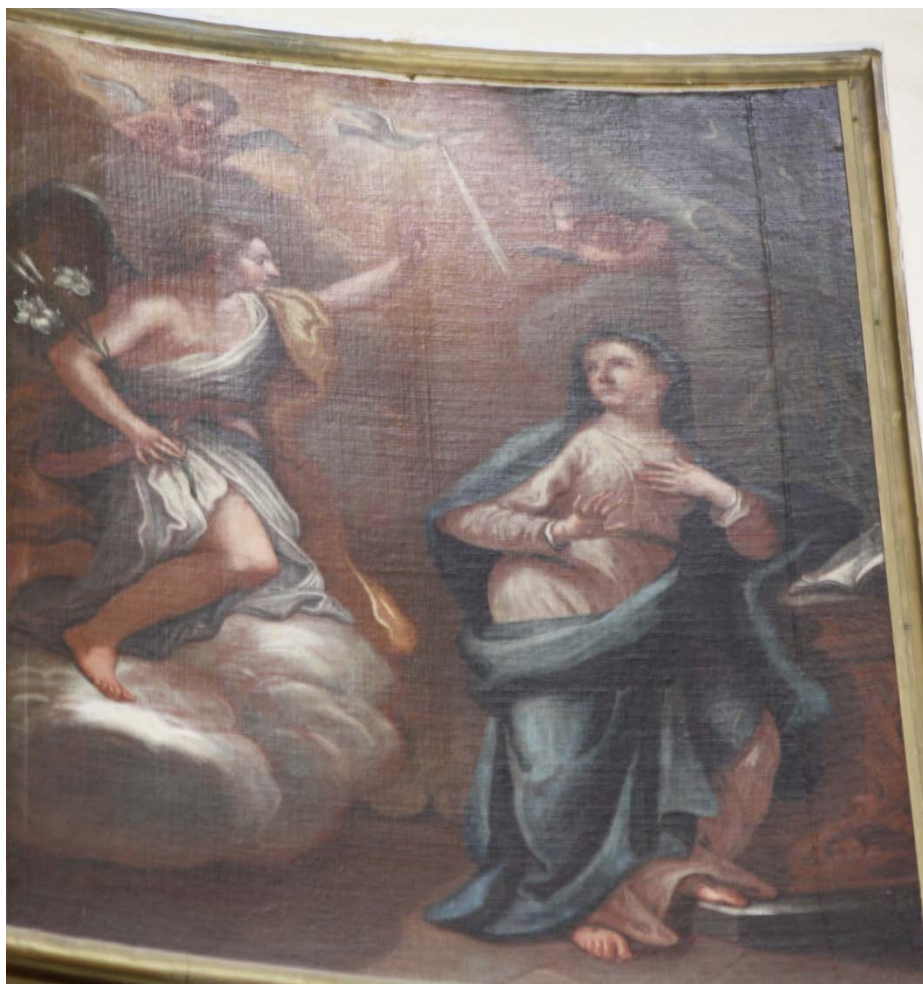
Lám. 29 f) *María*, 1732



Lám. 29 g) *Nacimiento de la Virgen*, 1732



Lám. 29 h) *Presentación de la Virgen*, 1732



Lám. 29 i) *Encarnación*, 1732



Lám. 29 j) *Visitación*, 1732



Lám. 29 k) *Purificación*, 1732



Lám. 29 I) *Coronación de la Virgen*, 1732



Lám. 30 a) Santa Teresa recibiendo la lección de su maestra sor María Briceño, 1732



Lám. 30 b) *Martirio de los santos niños Justo y Pastor*, 1732

ESTA YGLEŒIA EN SU PRIMITIBA FVNDAC.^{ON}
FVE D.S. JUSTO. Y PASTOR, Y ASU YNTERCES.^{ON}
SE HIZO LA FUNDAC.^{ON} DE ESTE CONV.^{TO} D.S.
AGVSTIN Y POR TANTO LES RECONOCEN, Y
PONEN POR SUS PATRONOS EN ESTE
CORATERAL SUS HIJAS.



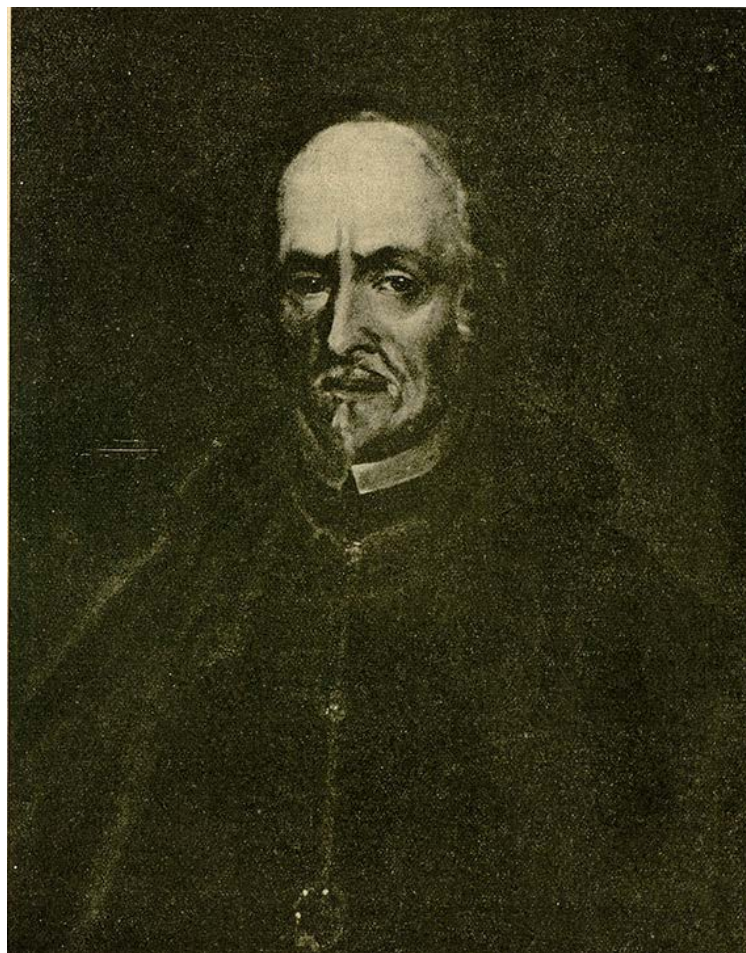
Lám. 30 b) Detalles de la inscripción y firma



Lám. 31: Nuestra Señora de la Portería, h. 1733



Lám. 32: *Autorretrato*, 1734



Lám. 33: *Don Pedro Calderón de la Barca*



Lám. 34: Éxtasis de san Felipe Neri



Lám. 35a) Sacristía de la basílica de Nuestra Señora de la Vega; cúpula, 1742



Lám. 35 b) Sacristía, detalle de la firma



Lám. 35 c) *Rut*



Lám. 35 d) *Abigaíl*



Lám. 35 e) *Judit*



Lám. 35 f) *Jael*



Lám. 35 g) *Abrazo en la puerta dorada*



Lám. 35 h) *Nacimiento de la Virgen*



Lám. 35 i) *Presentación en el templo*



Lám. 35 j) *Anunciación*



Lám. 36a): Cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, 1745



Lám. 36 b) Cúpula, detalle de la firma



Lám. 36 c) Oración y alegoría de la *Salud*



Lám. 36 d) Oración y alegoría del *Auxilio*



Lám. 36 e) Oración y alegoría del *Consuelo*



Lam. 36 f) Oración y alegoría de la *Paz*



Lám. 36 g) Oración y alegoría del *Favor*



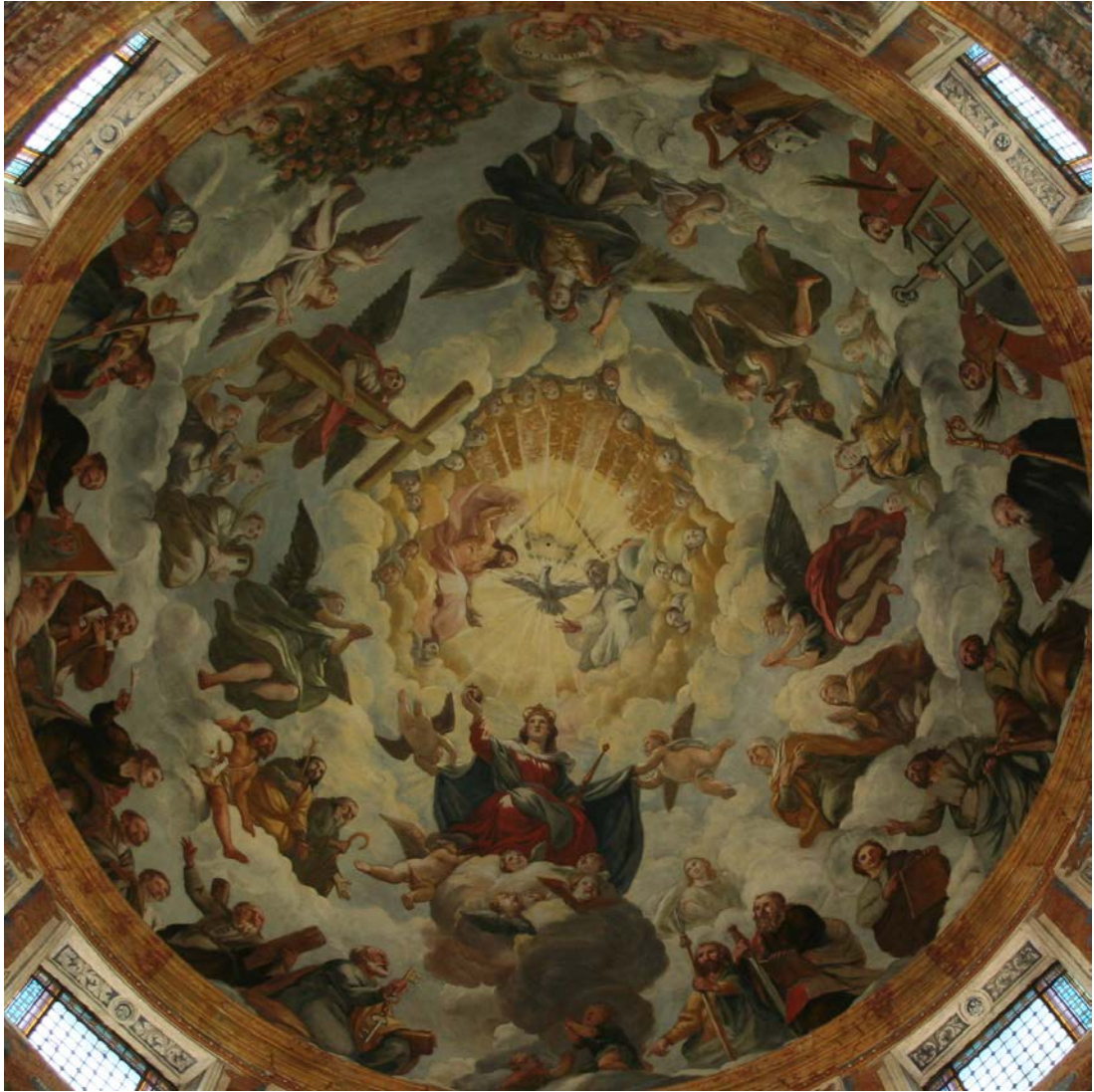
Lám. 36 h) Oración y alegoría del *Honor*



Lám. 36 i) Oración (perdida) y alegoría de la *Gracia*



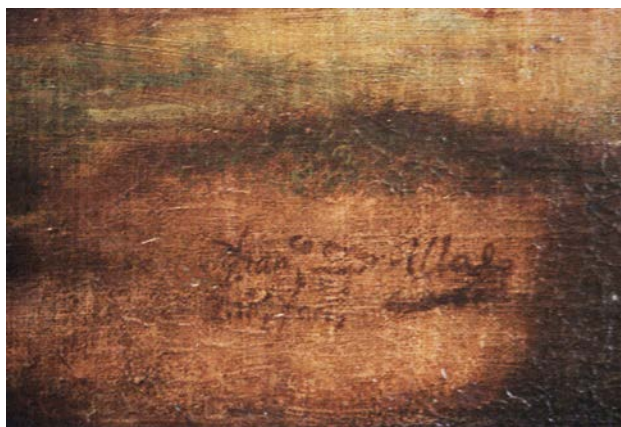
Lám. 36 j) Oración y alegoría del *Refugio*



Lám. 36 k) Cúpula y oración final



Lámina 37: *San Juan Nepomuceno*, 1742/1745



Lám. 38: *San Silvestre bautizando a Constantino*, h. 1745, y detalle de la firma

